教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心 主办



吴相洲 主编

第五辑



學苑出版社

责任编辑：刘　丰
封面题字：李昌集
封面设计：王天山




ISBN 978-7-5077-3469-0
9 787507 734690 >
定价：60.00元

本书得到“北京市属市管高校人才强教计划·拔尖创新人才”项目经费和211工程建设经费支持

乐府学

第五辑

教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心 主办

吴相洲 主编



图书在版编目（CIP）数据

乐府学．第5辑／吴相洲主编．—北京：学苑出版社，2009.12
ISBN 978-7-5077-3469-0

Ⅰ.①乐…　Ⅱ.①吴…　Ⅲ.①乐府学－文学研究－中国－古代
Ⅳ.①I207.22

中国版本图书馆CIP数据核字（2010）第006155号

出 版 人：孟　白
责任编辑：刘　丰
出版发行：学苑出版社
社　　址：北京市丰台区南方庄2号院1号楼
邮政编码：100079
网　　址：www.book001.com
电子邮箱：xueyuan@public.bta.net.cn
销售电话：010-67675512、67678944、67601101（邮购）
印 刷 厂：北京东君印刷有限公司
开本尺寸：720×980　1/16开本
印　　张：20.875　1插页
字　　数：335千字
版　　次：2009年12月第1版
印　　次：2009年12月第1次印刷
定　　价：60.00元

目　录

[名篇论丛]

[文学研究]

[唐后乐府]

[成果介绍]

[文献索引]

王运熙先生关于乐府学研究的信函

相洲同志：

惠赠《乐府学》四辑，已于前几天收到，十分感谢。

数十年来，有关中国古代诗歌研究的论文、论著颇多，成为古代文学研究园地的一大热点。但其中繁多的还是五七言古近体诗与词，钻研乐府诗的却是颇少，显得冷落。贵刊的出版，填补了空缺，具有很大的积极意义，我为此感到十分高兴。贵刊分量较大，栏目亦多，每辑能容纳不少课题不同分量又较厚重的作品，这对于开拓乐府诗的研究领域，引起读者关注乐府研究的各种问题，均具有很好的作用。

祝贵刊不断取得新成绩！

顺颂

撰祺

王运熙

2009 年 8 月 27 日

傅璇琮先生在第二届乐府与歌诗国际学术研讨会上的讲话

一、在开幕式上的讲话

今天我很有幸参加第二届乐府与歌诗国际学术研讨会。前两次我也参加了。我觉得这几年以来，首都师范大学诗歌研究中心举办的乐府与诗歌学术研讨会的成果非常好。这次会议不仅印发了论文集，还做了许多有益工作，我觉得这次会议一定会开得很成功。在此，我代表我个人、唐代文学学会，以及在座的各位学者，热烈祝贺这次会议取得丰硕的成果！

借此机会我想提两个建议：我在上次会议中曾经提过建立乐府学会的建议。中国古代文学这二三十年来已经有好几次专题性的学术会议了。以朝代为学会的有唐代文学会、宋代文学会、明代文学会等；还有以作家为学会的，比如李白学会、杜甫学会等；还有以作品为学会的，比如《文心雕龙》、《文选》、《红楼梦》等。但我觉得乐府诗学会更有特色。根据现在的史料，乐府诗从汉魏六朝到唐宋元明清一直都有。从诗体的角度来说，很少有诗歌在朝代、时间上这么长，范围这么广的。同时，乐府不仅是诗，而且与音乐、舞蹈等也有很大的关系。因此，乐府诗研究对中国古代文学以及中国古代文化而言是很有特色的学科建设。所以，这次会议大家也可以讨论一下正式成立乐府学会的事宜。这个学会成立以后更可以推进乐府与歌诗的研究。

第二，我想提供这样一则信息。我在十天前，见到国家新闻出版总署的一份文件，他们正在做这样一个规划："2010—2020 国家古籍整理出版重点项目"，即在十年之内，做国家一级的重点古籍整理项目。分为两类：一类是出版社可以申报，一类是专家个人可以申报。用十年的时间做这样一个项目，一则可以作为国家级的项目，二则国家新闻出版总署可以提供额定较大的经费支助。我曾经向吴相洲先生提过建议：

除了乐府诗的研究以外，对于乐府诗的基本文献也可以整理。譬如宋代郭茂倩的《乐府诗集》，100卷，约5000首诗，虽然有宋刻本，元明清刻本，而50年代以来也有点校本，但并不是很全，而且有些工作做得并不是很仔细。因此，我们也可以把《乐府诗集》重新点校、重新做注、重新笺证，这是乐府研究的一个很好的项目。同时，我们也可以把唐宋以后，《乐府诗集》之外的乐府诗做一个"乐府诗集续编"。此外，还可以把那些不管传唱与否的乐府诗做一个史料的目录、提要。所以，我提议在乐府诗的研究以外，做一下基本史书的整理工作，这也是乐府研究的基础。这里，我建议我们可以向国家古籍整理小组申报，作为我们十年之内的一个国家级出版重点项目。同时，我们也可以把它作为乐府学会的一项工程。当然，这只是我的一些建议，各位学者有自己的想法也可以申报。

由于时间关系，我就说这两点：一是提议成立乐府学会，一是把乐府方面的基本材料、史书经过整理，向国家古籍整理小组申报重点项目。这两点供大家讨论。

二、在闭幕式上的讲话

这次会议很有收获，特别是刚才听完吕正惠等几位教授对讨论情况的总结。从这三个小组的讨论，可以看出这次会议提交的论文在编制上有一个很大的特色，第一组主要是唐以前的，第二组主要是隋唐五代的，第三组主要是宋元明清的。这次会议名称是乐府与歌诗，其选题范围从先秦两汉到宋元明清，乐府学能有如此大的研究范围，在古典文学研究上是很少的。比如唐代就是唐代文学，宋代就是宋代文学，远没有这么宽的范围。这确实是我们乐府学研究的一个很大的特点。

同时，这次会议提交的论文，除了老一辈学者之外，很大一部分是中青年学者，特别是青年学者，包括硕士生、博士生，还有博士毕业后的高校教师。这是乐府学发展的一个很好的前提。我以前也曾经提出过，我们唐代文学会，除了前辈学者以外，我们唐代文学研究从八十年代、九十年代以来，为什么能够取得很大的进展呢，就是从八九十年代以来，硕士生、博士生提供了不少学术成果。我觉得我们这次会议，提供了这么多的学术成果，让我们对乐府学的进一步发展前进充满了信心。

第三个感想，我在开幕式上提出成立乐府学会。另外我提供了一个信息，即国家古籍整理小组要报一些项目，我没有想到这得到很多学者的关注。除了吴相洲教授做的《乐府诗集校注笺证》之外，还有好几位学者曾经跟我联系，他们也准备提供一些项目。由此可见，我们好几位学者，特别是中青年学者，非常关心我们学术方面的情况，可见我们现在有很好的学术研究气氛。

另外，我们这次学术研讨会叫国际学术研讨会，虽然没有其他国家的学者，但是这次台湾的几位教授很好，还有澳门的施议对教授。我临时想出一个建议，以前唐代文学曾经编过海峡两岸（包括香港、澳门）关于唐代文学研究的总结性的系列材料。关于乐府学，我们下一步也可以做这个工作，从五十年代、六十年代以来，海峡两岸，包括香港、澳门的学者，关于乐府学的总结性的材料，这样对于下一步的工作也有好处。

第二届乐府与歌诗国际学术研讨会综述

◇曾智安

（石家庄，河北师范大学文学院，050091）

2009年8月25日至28日，由首都师范大学中国诗歌研究中心、首都师范大学文学院联合主办的“第二届乐府与歌诗国际学术研讨会”在北京召开，60余名学者参加了会议。

大会开幕式由首都师范大学文学院吴相洲教授主持。首都师范大学中国诗歌研究中心主任赵敏俐教授致开幕辞。清华大学古籍研究中心傅璇琮先生、台湾大学中文系何寄澎教授、陕西省艺术研究所李健正研究员、中国传媒大学文学院姚小鸥教授、澳门大学中文系施议对教授、台湾成功大学中文系廖美玉教授先后致辞。闭幕式上，吴相洲教授、赵敏俐教授分别为本次会议作了总结发言和闭幕致辞。

本次会议共收到学术论文44篇。其中有关乐府研究的33篇，歌诗及其他方面（徐建顺《吟诵的规则初探》、王培友《黄庭坚的理学品格及其认识价值》等）的研究11篇，涉及乐府文献、音乐机制、发生背景、传播方式、乐人事迹、名曲名家、歌诗体式、音乐与诗歌的关系等各个层面。总的来看，对乐府文献（孙尚勇《郭茂倩〈乐府诗集〉的编辑背景与刊刻及校理》、王淑梅《〈乐府诗集〉“本辞”索解》、向回《〈乐府诗集〉解题研究》）、乐府制度（左汉林《唐代梨园乐官考论》、钟涛《南宋初蠲罢教坊与市井文艺的繁荣》、卫亚浩《北宋教坊的覆灭》）等基础性内容的考察是与会学者的关注重点。但与上届相比，本次会议又呈现出三个鲜明的特点。

第一是研究的范围和领域都得到了很大的拓展。从范围上看，本次会议对乐府与歌诗相关内容的探讨，不仅突破了先秦——南宋的传统研究时段，延伸到金、元、明、清时期（王辉斌《元好问与金代乐府诗》、张煜《万斯同〈明史〉新乐府研究》、韩丽霞《志锐竹枝词研究》），而且研究的对象也由中国本土扩大到了古代越南地区（刘玉珺《刍议古代越南歌诗的流传》）；从领域上说，在乐府文献、音乐、文

学研究之外，学者们的关注变得更为宽广。在乐府诗的断代综合研究（龙文玲《汉昭帝时期乐府研究——以〈盐铁论〉为中心考察》、王立增《论汉代诗歌的音乐传播》、王志清《萧梁宫廷音乐文化与乐府新声的创作》、柏红秀《李龟年非梨园弟子辩——作为盛唐后期宫廷音乐向民间开放的一个视角》、梁海燕《中唐乐府诗人尚俗思想之再思考》、杨晓霭《北宋真宗仁宗朝的"乐府声诗并著"——以宋祁为个案》)、诗人的综合研究（王颖《鲍照在乐府诗发展中的革新及与刘宋政治的关系》、雷乔英《李白乐府诗复变关系之再考察》)、乐器与文化的关系研究（范子烨《仙风道骨与琴韵诗心——对唐琴"九霄环佩"的文化解读》、李晓莲《简述历代文人的无弦琴情结》)、考古发现以及民俗与乐府诗的关系研究（黄震云《汉魏石刻中的丁兰和〈木兰诗〉的形成与写作时代新证》、刘航《"浣纱女"与"采莲人"——西施形象演变中的民俗文化因子》)、乐府学史研究（姚小鸥《关于〈巾舞歌辞〉研究的公案》、吴相洲《论元白对古乐府传统的颠覆》）等方面，学者们都取得了颇有成效的研究成果。

第二是思考的深度、挖掘的程度进一步扩大。一方面，学者们对乐府与歌诗的相关问题进行了更加自觉的宏观思考（苗菁《从历代"乐府"概念的指向看合乐诗歌系统的相对独立性》、施议对《声情与词情》、王昊《浅析乐府诗的音乐风格》。此外，姚小鸥、李昌集两位教授还分别就乐府诗研究层面的划分、音乐文学"文本化"等问题进行了大会发言)，另一方面，相当多的学者对一些传统问题进行了更为周密的辩证思考，促使研究向更深层次推进。如关于特定音乐的部类、曲调、曲题、主题、表演程式及相关术语的考证（赵敏俐《汉乐府相和诸调表演程式与相关术语讨论》、张树国《汉铙歌六首清人注疏考证》、王福利《"摩诃兜勒"曲名含义及其相关问题》、曾智安《"精列"与汉魏相和歌〈气出唱〉、〈精列〉及相关问题》、李骜《"相和"考》、李健正《"清平调"与〈清平调〉》、刘刚《关于〈阳关三叠〉的"三叠"演唱形式》)，一些曲辞创作的特点及其在文学史上的重要意义（廖美玉《跨越疆界——杜甫前后〈出塞〉所开启的创作视域》、李宝玲《武则天郊庙歌辞的政治观察》、韩宁《古意诗论——以唐前及唐代古意诗为例》）等，学者们都作出了富有启发意义的考察。

第三是研究队伍的迅速成长与壮大。近年来，乐府学蓬勃发展，受到了学界越来越多的关注。本次会议上出现了两个突出现象：一是部

分在其他领域学有所成的学者从自身的学术视野出发观照乐府诗研究，既取得了丰硕的成果，也给乐府学研究提供了很好的参考视角；二是青年学者几乎占到了与会代表的一半，并且表现出了不俗的实力。他们提交的会议论文多是自己正在从事的研究课题的一部分。这些论文不仅本身就具有较高的学术质量，而且显示出非常良好的问题延伸意识，后劲十足。其中最年轻的白敏刚刚准备进入硕士阶段的学习，其《乐府〈乌夜啼〉考》获得了与会学者的一致好评。另外，在本次会议上，由吴相洲教授主编的“乐府诗集系列研究丛书”适时出版，并由作者们分送给各位与会代表，集中展示了青年学者在乐府诗研究方面的努力与成果。

除了进行热烈的学术讨论外，本次会议上还正式成立了中国乐府学会筹备委员会。经过两年多的筹备，在学界同仁的关怀和支持下，成立中国乐府学会的时机已经成熟。经过会议的讨论和推荐，推举吴相洲教授任会长兼秘书长，赵敏俐、姚小鸥、李昌集三位教授为副会长，王运熙、傅璇琮、陶敏、李健正、葛晓音、何寄澎等先生为顾问。

从2002年第一次举办音乐与诗歌关系研讨会开始，首都师范大学中国诗歌研究中心已经成功地举办了四届会议（第一届为“诗歌与音乐关系研究研讨会”，2002年；第二届为“中国文学与音乐关系研讨会，2003年），极大地推动了乐府学研究的发展。此次会议无论是研究领域的拓展、研究深度的推进还是学术队伍的成长、学术机构的完善，都标志着乐府学研究已经发展到了一个新的阶段。

论沈约的“乐学”

◇胡大雷

（桂林，广西师范大学文学院，541004）

提　要：沈约在“乐学”上的某些创制有：礼、乐分述，雅乐、俗乐分述，重视“徒歌”，注重载录历代作品及作品本事。沈约的乐府理论，充分肯定“歌”的地位，充分重视“歌”、“乐”的情感抒发作用即调节作用及娱情作用，强调“歌”的当代性及“时事”性，对“所务者声，不先训以义”加以批评。在乐府诗创作上，沈约引雅入俗、由“急”而“清”。沈约的贡献在于：使“乐”独立于“礼”，使“辞”独立于“曲”，使现实独立于历史。

关键词：乐学　乐府理论　乐府诗创作

沈约创作有很多乐府诗，其《宋书·乐志》系统阐述乐府问题，他处阐述乐府的言论也不少。此文一是探讨沈约“乐学”[①]系统有哪些创制；二是探讨沈约的“乐府”理论观念；三是探讨沈约在雅、俗两种乐府诗创作上所开创的某些新风气。

一、沈约在“乐学”上的创制

所谓“乐学”，是指对有关乐府方方面面的成系统的叙述，其中的关键问题是，叙述有关“乐”的问题包括哪些方面以及对乐府作品如何进行整理性著录。就传统来说，这应该是历代《乐志》的任务，就是历代《乐志》如何撰录的问题。沈约的“乐学”，主要体现在其所撰《宋书·乐志》中。沈约之前，有《史记·乐书》与《汉书·礼乐志》。《史

---

① 吴相洲称，古有乐府之学，并提出乐府学研究的文献、音乐、文学三个层面及题名、曲调、本事、体式、风格五个要素等。见吴相洲《关于建构乐府学的思考》，《乐府学》第一辑，第1-12页，北京，学苑出版社，2006。此处说沈约的“乐学”，是指沈约所阐述的有关“乐”的问题包括哪些内容。

记·乐书》先述乐之“补短移化，助流政教”及郑卫之曲兴起的情况，又述秦及汉高祖、汉武帝的乐事，都非常简短；以下则全录《礼记·乐记》全文，不涉汉代乐府情况；作品只录《太一之歌》、《郊祀天马歌》，且为节录。《汉书·礼乐志》的述乐部分，先述乐的作用及汉代以前的作乐情况，继述汉代作乐的情况，然后全录《安世房中歌》十七章、《郊祀歌》十九章，汉代其他乐府作品不载，所谓“其余巡狩福应之事，不序郊庙，故弗论”；[①]也未录《汉书·艺文志》所称西汉乐府机关所采民间讴谣的歌辞。然后述“是时，郑声尤盛”[②]的情况，列出汉哀帝时孔光、何武奏罢乐府人员四百余人，可见宫廷俗乐盛况。

《宋书·乐志》共四卷，第一卷述历代音乐，主要是郊庙乐及朝享乐之类雅乐，几句话带过先秦后，便述汉至宋的情况。接着述俗乐，先是述“徒歌”的兴起及至晋、宋以来的发展状况，又述杂舞曲，最后述八音乐器。后三卷著录乐章，前一卷录郊庙乐及朝享乐，有魏、晋、宋三代歌辞；中一卷录汉、魏相和歌辞，其中的清商三调歌辞，均注明解数；最后一卷录汉、魏、晋、宋的杂舞曲辞及鼓吹铙歌。

沈约作《宋书·乐志》是有的放矢的，这个“的”就是《汉书·礼乐志》。在《宋书·志序》中，沈约批评《汉书》所述是抄《乐记》，批评《后汉书》没有《乐志》，批评前代《乐志》不述“八音众器”，不述“讴谣之节”；又从理念上说道：“郊庙乐章，每随世改，雅声旧典，咸有遗文”，那么撰作《乐志》就要历代都述，又说历代“乐府铙歌”应“先训以义”；总的来说，就是“自郊庙以下，凡诸乐章，非淫哇之辞，并皆详载”。[③]以下具体述之。

其一，礼、乐分离的叙述。《汉书·礼乐志》称：

> 乐以治内而为同，礼以修外而为异；同则和亲，异则畏敬；和亲则无怨，畏敬则不争。揖让而天下治者，礼乐之谓也。二者并行，合为一体。[④]

故《汉书》的《礼乐志》为“礼乐”合述，即在观念与实践上都有

① 班固《汉书》，第22卷，第1070页，北京，中华书局，1962。
② 班固《汉书》，第22卷，第1072页，北京，中华书局，1962。
③ 沈约《宋书》，第11卷，第204页，北京，中华书局，1974。
④ 班固《汉书》，第22卷，第1028页，北京，中华书局，1962。

"乐"服务于"礼"的意思。《后汉书》只有《礼仪志》而无《乐志》，《宋书》则《礼志》、《乐志》两分，明显的意味就是，礼为礼，乐为乐，乐并非时时处处要依附于礼。

其二，明明白白的雅乐、俗乐分述。雅乐是朝廷制作时就"被之弦管"，《汉书·礼乐志》云：

王者未作乐之时，因先王之乐以教化百姓，说（悦）乐其俗，然后改作，以章功德。①

其论"乐"之起源，先是有"先王之乐"，既而是"王者作乐"。而《宋书·乐志一》论俗乐，则称"始皆徒哥（歌），既而被之弦管"，②雅乐、俗乐分述，于是，就有对"徒歌（歌）"历史的叙述：

昔有娀氏有二女，居九成之台，天帝使燕夜往，二女覆以玉筐，既而发视之，燕遗二卵，五色，北飞不反。二女作哥，始为北音。禹省南土，嵞山之女令其妾候禹于嵞山之阳，女乃作哥，始为南音。夏侯孔甲田于东阳萯山，天大风晦冥，迷入民室，主人方乳，或曰："后来是良日也，必大吉。"或曰："不胜之子，必有殃。"后乃取以归，曰："以为余子，谁敢殃之？"后析橑，斧破断其足。孔甲曰："呜呼！有命矣。"乃作《破斧》之哥，始为东音。周昭王南征，殒于汉中，王右辛余靡长且多力，振王北济，周公乃封之西翟，徙宅西河，追思故处作哥，始为西音。此盖四方之哥也。

黄帝、帝尧之世，王化下洽，民乐无事，故因击壤之欢，庆云之瑞，民因以作哥。其后《风》衰《雅》缺，而妖淫靡漫之声起。周衰，有秦青者，善讴，而薛谈学讴于秦青，未穷青之伎而辞归。青饯之于郊，乃抚节悲歌，声震林木，响遏行云。薛谈遂留不去，以卒其业。又有韩娥者，东之齐，至雍门，匮粮，乃鬻哥假食，既而去，余响绕梁，三日不绝。左右谓其人不去也。过逆旅，逆旅人辱之，韩娥因曼声哀哭，一里老幼，悲愁垂涕相对，三日不食。遽而追之，韩娥还，复为曼声长哥，一里老幼，喜跃

① 班固《汉书》，第22卷，第1038页，北京，中华书局，1962。
② 沈约《宋书》，第19卷，第550页，北京，中华书局，1974。

抃舞，不能自禁，亡向之悲也。乃厚赂遗之。故雍门之人善哥哭，效韩娥之遗声。卫人王豹处淇川，善讴，河西之民皆化之。齐人绵驹居高唐，善哥，齐之右地，亦传其业。前汉有虞公者，善哥，能令梁上尘起。若斯之类，并徒哥也。①

所谓"徒哥（歌）"，即无乐器伴奏的歌。沈约此处讲的是"徒歌"的发展史，也是民歌的兴起及发展史，而沈约在《宋书·谢灵运传论》中所叙述的，所谓"三变"云云，主要是文人诗歌发展史。

古代诗作入乐有三种途径，一是《宋书·乐志一》所称的"始皆徒歌，既而被之弦管"；徒歌不"被之管弦"是会很快消亡的，如《宋书·乐志三》载：

《但歌》四曲，出自汉世。无弦节，作伎，最先一人倡，三人和。魏武帝尤好之。时有宋容华者，清澈好声，善倡此曲，当时特妙。自晋以来，不复传，遂绝。②

"但"与"徒"同义，都是"只"、"仅仅"的意思。二是依曲调填词，《宋书·乐志一》所称"又有因弦管金石，造哥以被之，魏世三调哥词之类是也"。③三是先有文字再配曲，《汉书·礼乐志》所称"多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌"④之类。此三种情况，《汉书·礼乐志》只阐述并载录先有文字再配曲的《安世房中歌》十七章、《郊祀歌》十九章，而未提及徒歌。

其三，著录作品注重历代并追溯"古辞"。我们平常说，《汉书 礼乐志》只录郊庙乐章，而《宋书·乐志》所录很注重民间作品，其著录"汉世街陌谣讴"，即《宋书·乐志三》所录"相和"中的注明为"古词"的作品，如：《江南可采莲》、《东光乎》、《鸡鸣高树巅》、《乌生八九子》、《平陵东》；所录"清调"注明为"古词"者：《上谒》；所录"大曲"注明为"古词"者：《东门》、《罗敷》、《西门》、《默默》、《白

① 沈约《宋书》，第19卷，第548–549页，北京，中华书局，1974。

② 沈约《宋书》，第21卷，第603页，北京，中华书局，1974。

③ 沈约《宋书》，第19卷，第550页，北京，中华书局，1974。

④ 班固《汉书》，第22卷，第1045页，北京，中华书局，1962。

鹄》、《何尝》、《为乐》、《洛阳行》、《白头吟》等。其实，这就是《宋书·乐志》著录作品追溯源头及注重民间作品的表现，其云：

凡乐章古词，今之存者，并汉世街陌谣讴，《江南可采莲》、《乌生》、《十五》、[①]《白头吟》之属是也。[②]

所录或古词，或为有主名的作品，当为有古词则录古词，无古词则录有主名者。

《宋书》录郊庙乐及朝享乐，有魏、晋、宋三代歌辞；录相和歌辞有汉、魏作品，录杂舞曲辞及鼓吹铙歌有汉、魏、晋、宋作品。著录作品注重一曲多题。如《陌上桑》、《善哉行》都录有多题；但又不是模拟之作。

其四，载录乐府作品的本事或缘起。如述"吴哥（歌）杂曲"《子夜歌》的本事：

《子夜哥》者，有女子名子夜，造此声。晋孝武太元中，琅邪王轲之家有鬼哥《子夜》。殷允为豫章时，豫章侨人庾僧度亦有鬼哥《子夜》。殷允为豫章，亦是太元中，则子夜是此时以前人也。[③]

以下依次述《凤将雏哥》、《前溪哥》、《阿子哥》、《欢闻哥》、《团扇哥》、《都护歌》、《懊憹歌》、《中朝曲》、《六变》诸曲、《长史变》、《读曲哥》的本事。那么有一个问题就是：《宋书·乐志》载录本事或缘起是否为举例性质？没有本事者是否就不著录？这种载录本事的做法，当取自后汉蔡邕《琴操》，《琴操》的做法，就是一一载录依附那些琴曲的故事。沈约是看过《琴操》的，其述《公莫舞》就有"按《琴操》

① 中华书局整理本《宋书》注曰："'乌生十五'各本并作'乌生十五子'。按《乐府诗集》二六引《永嘉伎录》，《相和》有十五曲，六曰《十五》，十二曰《乌生》。盖《乌生》与《十五》，自是二曲。《乌生》古辞云：'乌生八九子'。《宋书·乐志》以《乌生》、《十五》二曲骈连书之，后人又误加'子'字，合'乌生十五子'为一曲，今订正。"那么，《宋书·乐志一》在载录作品时所举的例子中，尚有遗漏未全录其辞者乎？沈约《宋书》，第19卷，第561页，北京，中华书局，1974。

② 沈约《宋书》，第19卷，第549页，北京，中华书局，1974。

③ 沈约《宋书》，第19卷，第549页，北京，中华书局，1974。

有《公莫渡河曲》”云云。这一做法又是继晋崔豹《古今注》音乐一门专述乐府歌曲本事及缘起而来。

另外，《宋书·乐志》又著录一些舞曲的本事，所谓“所起”或前人关于其“所起”的一些说法，例如《鞞舞》、《杯槃舞》、《公莫舞》、《拂舞》、《白纻舞》。

以上就是沈约《宋书·乐志》体现出来的“乐学”体系及其长于前人之处。沈约建立“乐学”即“撰为乐书”的动议后来还提出过。《隋书·音乐志上》载，梁武帝思弘古乐，天监元年下诏访百僚，于是散骑常侍、尚书仆射沈约奏答，此即《答诏访古乐》：

> 窃以秦代灭学，《乐经》残亡。至于汉武帝时，河间献王与毛生等，共采《周官》及诸子言乐事者，以作《乐记》。其内史丞王定，传授常山王禹。刘向校书，得《乐记》二十三篇，与禹不同。向《别录》，有《乐歌诗》四篇、《赵氏雅琴》七篇、《师氏雅琴》八篇、《龙氏雅琴》百六篇，唯此而已。《晋中经簿》，无复乐书，《别录》所载，已复亡逸。案汉初典章灭绝，诸儒捃拾沟渠墙壁之间，得片简遗文，与礼事相关者，即编次以为礼，皆非圣人之言。《月令》取《吕氏春秋》，《中庸》、《表记》、《防记》、《缁衣》，皆取《子思子》，《乐记》取《公孙尼子》，《檀弓》残杂，又非方幅典诰之书也。礼既是行己经邦之切，故前儒不得不补缀以备事用。乐书事大而用缓，自非逢钦明之主，制作之君，不见详议。汉氏以来，主非钦明，乐既非人臣急事，故言者寡。陛下以至圣之德，应乐推之符，实宜作乐崇德，殷荐上帝。而乐书沦亡，寻案无所。宜选诸生，分令寻讨经史百家，凡乐事无大小，皆别纂录。乃委一旧学，撰为乐书，以起千载绝文，以定大梁之乐。使《五英》怀惭，《六茎》兴愧。[①]

先述汉代所存“乐”学文献情况，又以“礼”学文献的整理情况来讲“乐”学文献情况的整理，即“分令寻讨经史百家，凡乐事无大小，皆别纂录”以“撰为乐书”，其目的应该有二：一是“起千载绝文”的文献整理，二是“定大梁之乐”的现实的“乐”的应用。

---

① 陈庆元《沈约集校笺》，第67–68页，杭州，浙江古籍出版社，1995。

二、沈约的乐府理论

王鸣盛《十七史商榷》卷五十六《南史合宋齐梁陈书四》称"《宋志》详述前代"：

> 从来史家作志之体，唯详当代，前事但于每志叙首略述，以为缘起而已。唯沈约《宋书·志》述魏、晋甚详，殆意以补之，犹唐作《隋书》，并南北朝制度皆收入《志》也。①

以上所谓沈约的"乐学"体系，表面上看是充分展示了沈约的"详述前代"，而实质上则是沈约乐府理论的实践。沈约的乐府理论，除了深切的历史感外，还有哪些呢?

其一，充分肯定"歌"的地位。"始皆徒哥，既而被之弦管"与"又有因弦管金石，造哥以被之"，何者为先?《宋书·乐志》称"夫哥者，固乐之始也"，其云：

> 民之生，莫有知其始也。含灵抱智，以生天地之间。夫喜怒哀乐之情，好得恶失之性，不学而能不知所以然而然者也。怒则争斗，喜则咏哥。②

《宋书·谢灵运传论》也说：

> 史臣曰：民秉天地之灵，含五常之德。刚柔迭用，喜愠分情。夫志动于中，则歌咏外发；六义所因，四始攸系；升降讴谣，纷披风什。虽虞、夏以前，遗文不睹，禀气怀灵，理无或异。然则歌咏所兴，宜自生民始也。③

因此，沈约认为，"乐"之史，首先应该是"徒歌"的发展历史，其次又是由"徒歌"而至"乐"而至文人乐府创作以及广而言之的文人诗

---

① 王鸣盛《十七史商榷》，第7册，第525页，丛书集成初编本，北京，中华书局，1985。

② 沈约《宋书》，第19卷，第548页，北京，中华书局，1974。

③ 沈约《宋书》，第67卷，第1778页，北京，中华书局，1974。

歌，沈约在《宋书·谢灵运传论》中也肯定了文人诗歌的源头是民歌。

沈约在其乐府创作中也常常提到当代民歌在各种场合的演唱、运用。如其《江南曲》云"《棹歌》发江潭，《采莲》渡湘南"；[①]其《乐未央》云：

> 亿舜日，万尧年。咏《湛露》，歌《采莲》。愿杂百和气，宛转金炉前。[②]

一是自作南方乐曲，一是在正式场合的民歌演唱活动，这些都可视为对民歌地位的崇尚。

但是，沈约一方面批评《汉书》中"爰及《雅》《郑》，讴谣之节，一皆屏落，曾无概见"；[③]一方面又不录晋宋民歌，称"歌辞多淫哇不典正"，[④]他对待民间作品，是有矛盾之处的。

其二，充分重视"歌"、"乐"的情感抒发作用即调节作用。

《宋书·乐志一》称"怒则争斗，喜则咏哥"，这是称"歌"出自心灵、情性。由《宋书·谢灵运传论》所谓"刚柔迭用，喜愠分情"，可知"怒则争斗，喜则咏哥"为互文见义。但是，传统的"乐"论是"乐而不淫，哀而不伤"、"怨而不怒"的，这又怎么实现呢？《宋书·乐志》在阐述了"歌"之兴起后又云：

> 咏哥之不足，乃手之舞之，足之蹈之，然则舞又哥之次也。咏哥舞蹈，所以宣其喜心，喜而无节，则流淫莫反；故圣人以五声和其性，以八音节其流，而谓之乐，故能移风易俗，平心正体焉。[⑤]

这是讲对"歌"要有调和、节制作用。以"歌"成"乐"在于"和"与"节"，所谓"以五声和其性，以八音节其流，而谓之乐"；目的是"移风易俗，平心正体"。沈约的《梁鞞舞歌》之《明之君六首》称

---

① 陈庆元《沈约集校笺》，第310页，杭州，浙江古籍出版社，1995。
② 陈庆元《沈约集校笺》，第327页，杭州，浙江古籍出版社，1995。
③ 沈约《宋书》，第11卷，第204页，北京，中华书局，1974。
④ 沈约《宋书》，第19卷，第552页，北京，中华书局，1974。
⑤ 沈约《宋书》，第19卷，第548页，北京，中华书局，1974。

“礼缉民用扰，乐谐风自移”，[①]也是这个意思。

《宋书·谢灵运传论》论说“歌咏”的产生，先说“民秉天地之灵，含五常之德”，又说“六义所因，四始攸系”，已经含有调和、节制的意味，而《宋书·乐志》在论述“歌”的产生时，则直述“夫喜怒哀乐之情，好得恶失之性，不学而能不知所以然而然者也”，这就隐含“歌”含有“怒则争斗”内容的合理性，强调了“歌咏”的性情抒发。沈约《武帝集序》云：

> 如纶之旨，时或染翰，暨于设虡灵囿，恺乐在镐，《鹿鸣》、《四牡》、《皇华》、《棠棣》之歌，《伐木》、《采薇》、《出车》、《杕杜》之宴，皆咏志摛藻，广命群臣。上与日月争光，下与钟石比韵。[②]

这里列出的都是《诗经》作品，都用以演奏咏唱，沈约说梁武帝在这样的场合都“咏志摛藻，广命群臣”，也是强调了“歌咏”的“咏志摛藻”。

沈约认为，民歌又是表达民情的，其代齐郁林王起草的《劝农访民所疾苦诏》中说到“又询访狱市，博听谣俗”，[③]即通过倾听民歌来了解民情。

其三，沈约在其乐府作品中谈到“乐”的多方面作用。有时述及“礼乐”之“乐”时也多强调其庆祝、欢愉性质，如其《梁鼓吹曲十二首·於穆》称“於穆君臣，君臣和以肃，关王道，定天保。乐均灵囿，宴同在镐。前庭悬鼓钟，左右列笙镛”[④]云云，其《从齐武帝琅琊城讲武应诏》所谓“轻舞信徘徊，前歌且遥衍”[⑤]即是。《乐将殚恩未已应诏》亦是，其云：

> 凄锵笙管遒，参差舞行乱。轻肩既屡举，长巾亦徐换。云鬓

① 陈庆元《沈约集校笺》，第283页，杭州，浙江古籍出版社，1995。
② 陈庆元《沈约集校笺》，第173页，杭州，浙江古籍出版社，1995。
③ 陈庆元《沈约集校笺》，第28页，杭州，浙江古籍出版社，1995。
④ 陈庆元《沈约集校笺》，第279页，杭州，浙江古籍出版社，1995。
⑤ 陈庆元《沈约集校笺》，第337页，杭州，浙江古籍出版社，1995。

垂宝花，轻妆染微汗。群臣醉又饱，圣恩犹未半。[①]

其《三日侍凤光殿曲水宴应制》所称"轻歌易绕，弱舞难持"，[②]亦是。

有时述及"乐"也多说到歌乐的个人情感抒发作用，其《从军行》称"寝兴动征怨，寤寐起还歌"，[③]《却东西门行》称"摇装非短晨，还歌岂明发"，[④]这是"怨"与"哀"；有时说到歌乐的欢情作用，如《君子有所思行》"巴姬幽兰奏，郑女阳春弦。共矜红颜日，俱忘白发年"，[⑤]《缓歌行》"箫歌笑嬴女，笙吹悦姬童"。[⑥]而相对于歌伎舞女来说，《豫章行》写将士征思荣辱，其中称"宴言诚易纂，浩歌信难嗣"，[⑦]却是欢歌难唱之意。

沈约常常谈到"乐"在生活的对立方面都有运用，其《正阳堂宴劳凯旋诗》中称"昔往歌《采薇》，今来欢《杕杜》"，[⑧]就说到出发征战时思乡之悲与凯旋归来时慰劳之喜。这就是"乐"的实际运用，即《宋书·谢灵运传论》所谓"刚柔迭用，喜愠分情"。这样的例子还有，如其《昭君辞》"始作阳春曲，终成苦寒歌"[⑨]等。

其四，强调"歌"的当代性及"时事"性，《宋书·乐志一》云：

> 古者太子听政，使公卿大夫献诗，耆艾修之，而后王斟酌焉。秦、汉阙采诗之官，哥咏多因前代，与时事既不相应，且无以垂示后昆。汉武帝虽颇造新哥，然不以光扬祖考、崇述正德为先，但多咏祭祀见事及其祥瑞而已。商周《雅》《颂》之体阙焉。[⑩]

沈约先是批评秦汉的"哥咏多因前代，与时事既不相应"，那么也就

---

① 陈庆元《沈约集校笺》，第394–395页，杭州，浙江古籍出版社，1995。
② 陈庆元《沈约集校笺》，第335页，杭州，浙江古籍出版社，1995。
③ 陈庆元《沈约集校笺》，第289页，杭州，浙江古籍出版社，1995。
④ 陈庆元《沈约集校笺》，第295页，杭州，浙江古籍出版社，1995。
⑤ 陈庆元《沈约集校笺》，第300页，杭州，浙江古籍出版社，1995。
⑥ 陈庆元《沈约集校笺》，第303页，杭州，浙江古籍出版社，1995。
⑦ 陈庆元《沈约集校笺》，第290–291页，杭州，浙江古籍出版社，1995。
⑧ 陈庆元《沈约集校笺》，第342页，杭州，浙江古籍出版社，1995。
⑨ 陈庆元《沈约集校笺》，第286页，杭州，浙江古籍出版社，1995。
⑩ 沈约《宋书》，第19卷，第550页，北京，中华书局，1974。

"且无以垂示后昆"，这是有因果关系的。沈约又举"汉武帝颇造新哥"的例子，称"时事"性、当代性的表现之一就是要有"光扬祖考、崇述正德"的内容，而非就事论事的"多咏祭祀见事及其祥瑞"。这是传统说法，《宋书·乐志一》一开始就录《易》曰："先王作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考。"[①]虽说"光扬祖考、崇述正德"的"时事"谈不上什么现实主义云云，但强调"时事"的说法本身是有积极意义的。沈约《相和五引·羽引》所说"物为音本，和且悦"，[②]也说到音之"本"为"物"，只有"物为音本"才能上升到"和且悦"的层次。

其五，批评"所务者声，不先训以义"，称改变"以声为用"的古训。《宋书·志序》中这样说：

> 又案今鼓吹铙歌，虽有章曲，乐人传习，口相师祖，所务者声，不先训以义。今乐府铙歌，校汉、魏旧曲，曲名时同，文字永异，寻文求义，无一可了。不知今之铙章，何代曲也。[③]

《宋书·乐志》录乐府鼓吹铙歌甚详，有汉、魏、晋、吴，接着有《今鼓吹铙歌词》，如果"所务者声"，那么鼓吹铙歌只取其一可矣，但汉、魏、晋、吴的鼓吹歌词，内容都是叙写本王朝的情况，因为它们"曲名时同，文字永异"，不一一载录，哪能知道是对各王朝建立过程及其中武功文治的吟咏呢？这就是沈约的出发点，这与前述强调"歌"的当代性及"时事"性是相应的。又，沈约曾作《鼓吹铙歌》的《芳树》、《临高台》，据《谢宣城诗集》，沈约《芳树》、《临高台》分属两组诗中，前者同赋者有范云、谢朓、王融、刘绘，后者同赋者有谢朓、王融、刘绘、范云。《乐府诗集》引《乐府解题》曰："(《芳树》)古词中有云：'妒之子愁杀人，君有他心，乐不可禁。'若齐王融'相思早春日'，谢朓'早玩华池阴'，但言时暮、

① 沈约《宋书》，第19卷，第533页，北京，中华书局，1974。
② 陈庆元《沈约集校笺》，第274页，杭州，浙江古籍出版社，1995。
③ 沈约《宋书》，第11卷，第204页，北京，中华书局，1974。

众芳歇绝而已。"[①]"《临高台》，古词言：'临高台，下见清水中有黄鹄飞翻，关弓射之，令我主万年。'若齐谢朓'千里常思归'，但言临望伤情而已。"[②]从《乐府解题》的说法可知"今乐府铙歌，校汉、魏旧曲，曲名时同，文字永异"，确是如此。

"以声为用"的传统由来甚早，《尚书·尧典》有一段很有名的话：

> 帝曰："夔！命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。"夔曰："於！予击石拊石，百兽率舞。"[③]

郭绍虞就这段文字说，"在当时，乐与诗同样起着'言志'和教育人的作用"；"诗和乐到以后才发展成两个独立的部门，产生以'声'为用的乐，和以'义'为用的诗"。[④]"乐"多"以声为用"，《宋书·乐志一》说"魏文侯虽好古，然犹昏睡于古乐。于是淫声炽而雅音废矣"，[⑤]这里的"淫声"、"雅音"就是指"以声为用"而言。而沈约又强调"先训以义"，其《答陆厥书》曾云：

> 若斯（宫商声律）之妙，而圣人不尚，何邪？此盖曲折声韵之巧，无当于训义，非圣哲立言之所急也。[⑥]

这是从另一方面讲到乐府创作的"训义"应该是"圣哲立言之所急也"。而前述《宋书·乐志》著录作品注重一曲多题，当然也是因为其文字有异而求"训以义"才载录的。

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第16卷，鼓吹曲辞一，第229–230页，北京，中华书局，1979。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第16卷，鼓吹曲辞一，第231页，北京，中华书局，1979。

③ 郭绍虞《中国历代文论选》，第1册，第3页，上海，上海古籍出版社，2001。

④ 郭绍虞《中国历代文论选》，第1册，第3页，上海，上海古籍出版社，2001。

⑤ 沈约《宋书》，第19卷，第533页，北京，中华书局，1974。

⑥ 陈庆元《沈约集校笺》，第137页，杭州，浙江古籍出版社，1995。

三、沈约的乐府作品创作

沈约之作也有无可称道者。《谢齐竟陵王示〈永明乐歌〉启》云：

> 凤彩鸾章，霞鲜锦缛；觌宝河宗，未必比丽。观乐帝所，远有惭德。虽日月在天，理绝称咏；而徘徊光景，不能自息。①

这里所称的是吟咏朝廷、吟咏时代的理想化的作品。《南齐书·乐志》载：

> 《永平（当作明）乐歌》者，竟陵王子良与诸学士造奏之，人为十曲。道人释宝月辞颇美，上尝被之管弦，而不列于乐官也。②

《永明乐》今存谢朓、王融各十曲，沈约一曲。沈约《永明乐》云：

> 联翩贵公子，侈靡千金客。华毂起飞尘，珠履竞长陌。③

以华艳美丽之辞写华丽之景、艳丽之人，与谢朓、王融之辞风格相同。沈约作《梁鼓吹曲》十二首，吟咏梁武帝萧衍从起家势力强大至建立梁朝的过程，与其前辈吟咏模式相同。

但沈约之作亦有领时代风气之先者。沈约于天监初年作郊庙乐辞，沈约去世后十来年，萧子云上奏梁武帝，表示要改制，其《请改郊庙乐辞启》中云：

> 臣比兼职斋官，见伶人所歌，犹用未革牲前曲。圜丘眂燎，尚言"式备牲牷"；北郊《諴雅》，亦奏"牲玉孔备"；清庙登歌，而称"我牲以洁"；三朝食举，犹咏"朱尾碧鳞"。声被鼓钟，未符盛制。臣职司儒训，意以为疑，未审应改定乐辞以不？④

---

① 陈庆元《沈约集校笺》，第117页，杭州，浙江古籍出版社，1995。

② 萧子显《南齐书》，第11卷，第196页，北京，中华书局，1972。

③ 陈庆元《沈约集校笺》，第322页，杭州，浙江古籍出版社，1995。

④ 姚思廉《梁书》，第35卷，第514页，北京，中华书局，1973。

据《梁书·萧子云传》，此启的背景是，"梁初，郊庙未革牲牷，乐辞皆沈约撰，至是承用，子云始建言改"。[①]"牲牷"，祭祀用的纯色牲牷，梁初郊庙祭祀用牲牷，以后改革，不用牲牷。因此萧子云此启中，讲到沈约所撰乐辞还有"牲牷"之类有关字句，应该有所"改定"。这是因为制度的改变而需要"改定"乐辞。梁武帝同意了萧子云的意见，其敕云：

> 郊庙歌辞，应须典诰大语，不得杂用子史文章浅言。而沈约所撰，亦多舛谬。[②]

这时意味就不一样了，提出了郊庙歌辞"不得杂用子史文章浅言"，并有针对性地称"沈约所撰，亦多舛谬"。萧子云答敕曰：

> 殷荐朝飨，乐以雅名，理应正采《五经》，圣人成教。而汉来此制，不全用经典；（沈）约之所撰，弥复浅杂。臣前所易（沈）约十曲，惟知牲牷既革，宜改歌辞，而犹承例，不嫌流俗乖体。既奉令旨，始得发曚。臣夙本庸滞，昭然忽朗，谨依成旨，悉改（沈）约制。惟用《五经》为本，其次《尔雅》、《周易》、《尚书》、《大戴礼》，即是经诰之流，愚意亦取兼用。臣又寻唐、虞诸书，殷《颂》周《雅》，称美是一，而复各述时事。大梁革服，偃武修文，制礼作乐，义高三正；而（沈）约撰歌辞，惟浸称圣德之美，了不序皇朝制作事。《雅》、《颂》前例，于体为违……[③]

于是，我们可以看到梁武帝、萧子云批评沈约所撰之辞的主要意见，一是在于"了不序皇朝制作事"，即不曾叙写梁朝制作礼乐文教之事，所谓"偃武修文，制礼作乐"。二是在于"弥复浅杂"，其具体表现就是"杂用子史文章浅言"而成为"流俗乖体"；如其《牲雅》"庖丁游刃，葛庐验声"，前句出《庄子》，后句出《管子》。[④]《颜氏家训·文

---

① 姚思廉《梁书》，第35卷，第514页，北京，中华书局，1973。
② 姚思廉《梁书》，第35卷，第514页，北京，中华书局，1973。
③ 姚思廉《梁书》，第35卷，第514-515页，北京，中华书局，1973。
④ 详见陈庆元《沈约集校笺》"前言"第14页，杭州，浙江古籍出版社，1995。

章》载沈约主张“文章当从三易”，[1]人们公认这是时代新气象，而所谓“杂用子史文章浅言”，则是沈约在雅乐创作上的尝试，是雅乐适应现实的需要。

关于沈约的俗乐创作，钟嵘《诗品》中言及沈约对鲍照的继承与改进，其“梁左光实禄沈约诗”条云：

> 观休文众制，五言最优。详其文体，察其余论，固知宪章鲍明远也。所以不闲于经纶，而长于清怨。[2]

《诗品》中“宋参军鲍照诗”条评说鲍照的影响有“故言险、俗者，多以附照”[3]这样的说法。《南齐书·文学传论》称鲍照的文学史地位：

> 次则发唱惊挺，操调险急，雕藻淫艳，倾炫心魂。亦犹五色之有红紫，八音之有郑、卫。斯鲍照之遗烈也。[4]

沈约的乐府创作亦多注重对汉魏乐府的学习，并多以当代民歌曲调进行创作，且越发多叙写女性及女性生活，可说是发展了鲍照的“俗”，现在重点谈沈约怎样改变了鲍照的“险急”。

鲍照与沈约都有《白纻》，同样的作品容易比较。鲍照《代白纻曲》二首：

> 朱唇动，素腕举，洛阳少童邯郸女。古称《渌水》今《白纻》，催弦急管为君舞。穷秋九月荷叶黄，北风驱雁天雨霜。夜长酒多乐未央。
>
> 春风澹荡侠思多，天色净绿气妍和。含桃红萼兰紫芽，朝日灼烁发园华。卷幌结帷罗玉筵，齐讴秦吹卢女弦，千金顾笑买芳年。[5]

---

① 王利器《颜氏家训集解》，第253页，上海，上海古籍出版社，1980。
② 杨明《文赋诗品译注》，第85页，上海，上海古籍出版社，1999。
③ 杨明《文赋诗品译注》，第81页，上海，上海古籍出版社，1999。
④ 萧子显《南齐书》，第52卷，第908页，北京，中华书局，1972。
⑤ 钱仲联《鲍参军集注》，第221-222页，上海，上海古籍出版社，1980。

沈约《四时白纻歌》五首，《古今乐录》曰："沈约云：《白纻》五章，敕臣约造。武帝造后两句。"[①]《六朝诗集》云："后四句俱武帝续。"[②]其作如下：

《春白纻》：兰叶参差桃半红，飞芳舞縠戏春风。如娇如怨状不同，含笑流眄满堂中。翡翠群飞飞不息，愿在云间长比翼。佩服瑶草驻容色，舜日尧年欢无极。

其他四首，后四句同《春白纻》，那就单录前四句了。其云：

《夏白纻》：朱光灼烁照佳人，含情送意遥相亲。嫣然一转乱心神，非子之故欲谁因。

《秋白纻》：白露欲凝草已黄，金管玉柱响洞房。双心一影俱回翔，吐情寄君君莫忘。

《冬白纻》：寒闺昼密罗幌垂，婉容丽色心相知。双去双还誓不移，长袖拂面为君施。

《夜白纻》：秦筝齐瑟燕赵女，一朝得意心相许。明月如规方袭予，夜长未央歌白纻。[③]

同是《白纻》，鲍照之作浓艳激烈，前一首最为明显，写景则为"穷秋九月荷叶黄，北风驱雁天雨霜"般的极端天气，写人则"朱唇动，素腕举，洛阳少童邯郸女"直述容貌，写事则"催弦急管为君舞"、"夜长酒多乐未央"般强烈，后一首也有"千金顾笑买芳年"之类的直露之语。比较起来，沈约之作就显得含蓄、清雅，就景物而言，有"白露欲凝"与"穷秋九月"的一"欲"一"穷"的区别，就写女性的姿容神情而言，诸如"如娇如怨"、"含笑流眄"、"含情送意遥相亲"、"嫣然一转乱心神"、"吐情寄君"、"长袖拂面"、"一朝得意心相许"等，都写得含情脉脉、娇羞里显示诱惑。那么，鲍照的"险急"与沈

① 郭茂倩《乐府诗集》，第56卷，舞曲歌辞五引，第806页，北京，中华书局，1979。

② 陈庆元《沈约集校笺》引，第331页，杭州，浙江古籍出版社，1995。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第56卷，舞曲歌辞五，第806-807页，北京，中华书局，1979。

约的“清怨”，可以看得很清楚。由“险急”而“清怨”，鲍照提倡的风气，显示出文人气象更广泛地在社会上流传。

如果就鲍照与沈约典型作品进行比较，则区别更加显著。鲍照《拟行路难》其九以女性口吻抒发情感，其云：

> 剉檗染黄丝，黄丝历乱不可治。昔我与君始相值，尔时自谓可君意。结带与君言：死生好恶不相置。今日见我颜色衰，意中索寞与先异。还君金钗玳瑁簪，不忍见之益愁思。①

首二句比兴，又用双关，先点明己心之苦与乱，有民歌意味。檗，黄檗，古乐府有“黄檗向春生，苦心随日长”述己之苦心。中四句直写昔时与近日的情感差异。末二句表示，既然已见苗头，那就干脆决绝，为汉乐府《有所思》之义。王夫之评此诗：“披心见意。直尔，在堂满堂，在室满室。”②称其直截了当披露心意。沈德潜评此诗：“悲凉跌宕，曼声促节。”③指称其情感抒发的激烈与“操调险急”的特色。我们再来看沈约的《携手曲》：

> 舍辔下雕辂，更衣奉玉床。斜簪映秋水，开镜比春妆。所畏红颜促，君恩不可长。鵁冠且容裔，岂吝桂枝亡。④

也是女性口吻，但写法不一样。首二句写自己的侍奉，次二句写己之容貌如何，为下句作铺垫；五六句写自己的担忧，也是写情感破裂之机；末二句以汉武帝《李夫人赋》“桂枝落而销亡”结尾，自怜自伤。全诗哀怨之情淡淡又隐隐叙出，与鲍照“操调险急”的激烈自然不同；沈诗虽然人物无声，但也觉得点点滴滴在心头，与鲍照诗作相比，效果是不差的。于此看来，何谓“清怨”就看得很清楚。

总的来说，沈约于“乐府”的贡献在于以下几点：其一，相对于“礼”而言，沈约努力使“乐”独立，所以有雅乐、俗乐的分述，所以

① 钱仲联《鲍参军集注》，第235页，上海，上海古籍出版社，1980。
② 张国星校点《古诗评选》，第1卷，第48页，北京，文化艺术出版社，1997。
③ 沈德潜《古诗源》，第11卷，第256页，北京，中华书局，1963。
④ 陈庆元《沈约集校笺》，第314页，杭州，浙江古籍出版社，1995。

有独立“撰为乐书”之倡，有史书中《乐志》的独立撰作，有脱离于“先王之乐”的“徒歌”起源与历史的独立叙述；影响所致，沈约后不久就有了独立的“乐学”著作，《隋书·经籍志一》经部乐类载：“《古今乐录》十二卷，陈沙门智匠撰。”[①]原书赵宋后已佚，《乐府诗集》、《太平御览》等引录颇多，凡郊庙、燕射、恺乐、相和、清商、舞曲、琴曲及乐律、乐器都涉及到；如此全面阐述的“乐学”专著，也应该是对沈约的承袭。晁公武《郡斋读书志》云：“《古乐府》十卷，并《乐府古题要解》两卷。唐吴兢纂。杂采汉魏以来古乐府词凡十卷。又于传记洎诸家文集中采乐府所起本义以解释古题云。”[②]其二，相对于“曲”而言，沈约看到了“辞”独立的趋势，所以有“先训以义”的要求，有同一曲而不同作品的载录，有追溯作品本事的做法等；影响所致，梁朝乐府机构采录北朝民歌（“徒歌”）即所谓“梁鼓角横吹曲”。其三，沈约又不仅仅只注重历史，他更关注“乐府”的当代性，努力使现实独立于历史。所以有对“歌”的当代性及“时事”性的强调，有“起千载绝文”的文献整理以“定大梁之乐”的倡议，有对当代民歌的学习，有使文人诗歌与南朝乐府“清新出天然”的融合，此即《南齐书·文学传论》所提倡的文风：

> 三体之外，请试妄谈：若夫委自天机，参之史传，应思悱来，勿先构聚。言尚易了，文憎过意，吐石含金，滋润婉切。杂以风谣，轻唇利吻，不雅不俗，独中胸怀。[③]

这也是沈约走出的第一步。

作者简介：胡大雷，男，宁夏银川人，文学博士，现为广西师范大学文学院教授，博士生导师，主要从事魏晋南北朝文学、文论的教学与研究。

---

① 魏徵等《隋书》，第32卷，第926页，北京，中华书局，1973。

② 转引自孙尚勇《乐府文学文献研究》，第317–318页，北京，人民文学出版社，2007。

③ 萧子显《南齐书》，第52卷，第908–909页，北京，中华书局，1972。

关于《阳关三叠》的“三叠”演唱形式

◇刘　刚

（鞍山，鞍山师范学院中文系，114007）

提　要：唐王维诗《送元二使安西》，在传唱中又称为《阳关三叠》，由于宋初旧谱失传，其“三叠”的演唱形式便成为历史悬案，自宋以来研究者多有推测，然而均有缺失，为此我们进行了进一步的研究，根据古文献中的资料，拟定了新的“三叠”的演唱形式。

关键词：王维　阳关三叠　演唱形式

唐代诗人王维的《送元二使安西》是一首著名的送别诗，其诗曰：“渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。”郭茂倩《乐府诗集》说：“《渭城》一曰《阳关》，王维之所作也。本《送人使安西诗》，后遂被于歌。刘禹锡《与歌者诗》云：‘旧人唯有何戡在，更与殷勤唱渭城。’白居易《对酒诗》云：‘相逢且莫推辞醉，听唱阳关第四声。’阳关第四声，即‘劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人’也。《渭城》、《阳关》之名，盖因辞云。”[①]王氏此诗“被于歌”后，因歌时反复吟唱，又被称为《阳关三叠》。由于唐时《阳关三叠》之旧谱北宋初既已失传，所以关于唐代“三叠”的演唱形式便成为一个历史悬案。然而，尽管唐谱佚失，但宋代以来《阳关三叠》一直在各个时代以不同的“三叠”演唱形式在世间传唱，盛传不衰。这一现象引起了历代研究者的极大关注，后世的“三叠”演唱形式是否符合唐代《阳关三叠》的旧谱，唐代《阳关三叠》的演唱形式究竟如何，千余年来人们做出了各种各样的推测。

① 郭茂倩《乐府诗集》，第80卷，第1139页，北京，中华书局，1979。

一、古人对《阳关三叠》演唱形式的推测

宋苏轼《仇池笔记》卷上说："旧传《阳关三叠》，今歌者每句再叠而已，若通一首又是四叠，皆非是。每句三唱以应三叠，则丛然无复节奏。有文勋者，得古本《阳关》，每句皆再唱，而第一句不叠，乃知唐本'三叠'如此。乐天诗云：'相逢且莫推辞醉，听唱阳关第四声。''劝君更尽一杯酒。'以此验之，若一句再叠，则此句为第五声，今为第四，则一句不叠审矣。"[1]此段语意欠详，似有缺文。关于苏轼此说，宋蔡正孙《诗林广记》引之更详：

> 东坡云："旧传《阳关三叠》，然今世歌者，每句再叠而已，盖通一首言之是四叠，皆非是。或每句三唱以应三叠之说，则丛然无复节奏。余在密州，有文勋长官以事至密，自云得古本《阳关》，其声宛转凄断，不类，乃知唐本三叠盖如此。及在黄州，偶读乐天《对酒诗》，云：'相逢且莫推辞醉，听唱阳关第四声。'注云：'第四声，劝君更尽一杯酒。'以此验之，若一句再叠，则此句为第五声，今为第四声，则一句不叠审矣。"[2]

从苏轼的记述来看，苏轼生活的时代，《阳关三叠》的流行唱法至少有"每句再叠"，或"每句三唱"两种，苏轼本人就亲自演唱过其中的一种，宋陆游《老学庵笔记》卷五引鼂以道的话说："绍圣初，与东坡别于汴上，东坡酒酣，自歌《古阳关》。"[3]遗憾的是陆游并未记录苏轼歌的是哪种唱法。然而，苏轼看了文勋的古本《阳关》，并证以白居易《对酒诗》自注后，则认为流行的唱法"不类""唐本三叠"，因唐本《阳关三叠》第一句不叠。苏轼的唐本"三叠"说，用明彭大翼于《山堂肆考》中的概括最为明了，所谓"三叠者，以后三句重叠唱之也"。[4]苏轼的这

① 苏轼《仇池笔记》，影印文渊阁《四库全书》，第863册，卷上，第4页上，上海，上海古籍出版社，1987。

② 蔡正孙《诗林广记》，影印文渊阁《四库全书》，第1482册，第54页上，上海，上海古籍出版社，1987。

③ 陆游《老学庵笔记》，影印文渊阁《四库全书》，第865册，第5卷，第44页下，上海，上海古籍出版社，1987。

④ 彭大翼《山堂肆考》，影印文渊阁《四库全书》，第976册，第656页上，上海，上海古籍出版社，1987。

番辩说也有遗憾，就是没有记录古本《阳关》的具体唱谱，从而留下历史疑案。

其实，在宋代《阳关三叠》的唱法颇多，张侃诗曰："小别诸君休作恶，阳关四叠不须成。"张耒诗曰："阳关八叠倒玉船，销魂此地自年年。"此外尚有"用和声"的唱法，据说还是唐人遗风，李之仪《姑溪居士前集》卷四十说："长短句于遣词中最为难工，自有一种风格，稍不如格，便觉龃龉。唐人但以诗句，而下用和声抑扬以就之，若今之歌《阳关》是也。"[1]刘一止《苕溪丛话》也说："唐初歌词多是五言或七言，初无长短句，及今时尽作此体，所存者止《瑞鹧鸪》、《小秦王》二曲，是七言诗。《瑞鹧鸪》犹依字易歌，若《小秦王》必须杂以虚声乃可歌也。"[2]这里说的《小秦王》一名《古阳关》，就是"被于歌"的王维的《阳关三叠》。由此看来，苏轼的话并不全面，一则旧传《阳关三叠》，并不是"今歌者每句再叠而已"；二则没有顾及"用和声"的问题。

为弥补苏轼推测《阳关三叠》唱法的不足，元李冶作了进一步的补充。他在《敬斋古今黈》卷七中说：

> 王摩诘《送元二使安西诗》云："渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。"其后送别者多以此诗附腔，作《小秦王》唱之，亦名《古阳关》。予在广宁时学唱此曲于一老乐工某乙，云："渭城朝雨（和：刺里离赖）浥轻尘，客舍青青（和：刺里离赖）柳色新，劝君更尽一杯酒（不和），西出阳关（和：刺里离赖）无故人。"当时予以为乐天诗有"听唱阳关第四声"，必指"西出阳关无故人"一句耳，又误以所和"刺里离赖"等声便谓之叠，旧称《阳关三叠》，今此曲前后三和，是叠与和一也。后读乐天集，诗中自注云：第四声谓"劝君更尽一杯酒"。又《东坡志林》亦辨此云："以乐天自注验之，则一句不叠为审。"然则"劝君更尽一杯酒"前两句中果有一句不叠，此句及落句皆叠，又叠者不指和声，乃重其全句而歌之，予始悟向日某

---

① 李之仪《姑溪居士前集》，影印文渊阁《四库全书》，第1120册，第40卷，第580页上，上海，上海古籍出版社，1987。

② 查慎行《苏轼补注》引刘一止《苕溪丛话》，影印文渊阁《四库全书》，第1111册，第599页下，上海，上海古籍出版社，1987。

乙所教者，未得其正也。因博访诸谱，或有取古今词话中所载，叠为十数句者，或又有作八句而歌之者。予谓词话所载，其辞粗鄙重复，既不足采，而叠作八句虽若近似而句句皆叠，非三叠本体，且有远于白注苏志，亦不足征。乃与知音者再谱之，为定其第一声云：渭城朝雨浥轻尘，依某乙中和而不叠；第二声云：客舍青青柳色新，直举不和；第三声云：客舍青青柳色新，依某乙中和之；第四声云：劝君更尽一杯酒，直举不和；第五声云：劝君更尽一杯酒，依某乙中和之；第六声云：西出阳关无故人，及第七声云：西出阳关无故人，皆依某乙中和之。止为七句，然后声谐意圆，所谓三叠者，与乐天之注合矣。"①

李氏的根据有三：一是白居易《对酒诗》的自注；二是苏轼关于"一句不叠"的推测；三是从老乐工学得的"用和声"的唱法，其实是考虑到唐代遗曲《小秦王》"杂以虚声"的唱法。李氏的推测无疑优于苏轼的推测，似乎无懈可击，但是这种推测自苏轼以来就存在一个致命缺点，即白居易《对酒诗》的自注并不是如苏轼及李冶所引"第四声谓劝君更尽一杯酒"，前引郭茂倩《渭城曲》解题说："阳关第四声，即'劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人'也。"清代所编的《御定全唐诗》卷四四九收录的白居易《对酒五首》（其四）自注也是"第四声：劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人"。这一对于重要论据的"断章取义"，导致了人们对苏、李推测的怀疑。

由于宋之苏轼、元之李冶的推测论据有误，明代研究者便有了新的推测。方以智《通雅》卷二十九"阳关四叠亦三叠"条说：

《仇池笔记》曰："《阳关三叠》，每句后皆平唱，而首句不叠，若通一首又是四叠，皆非是。"又《志林》曰："余在密州，有文勋长官云得古本《阳关》，乃知唐本三叠。偶得乐天《对酒》云'相逢且莫推辞醉，听唱阳关第四声。'注：第四声'劝君更尽一杯酒'。以此知之。"又按《渑水燕谈》曰："欧公守滁，僧智仙作亭，沈遵以琴写之，为宫声三叠。"可知古无不三叠者。自唐以绝句入乐府，第三、第四二句合为一叠，此三叠也。至每句再唱，

① 李冶《敬斋古今黈》，影印文渊阁《四库全书》，第866册，第7卷，第397页上，上海，上海古籍出版社，1987。

此复声乃名为叠，安得曰每句再叠乎？然或各方变换未可知也，如今土歌亦有作四者，亦有用五句者。[①]

方氏"第三、第四两句合为一叠"的推测，不从"一句不叠"之论，其意在于：第一句叠，第二句叠，三四句合而为一叠，"此三叠也"，因而"阳关四叠亦三叠"。方氏的推测所依据的是宋初"宫声三叠"之说。此外，此"第三、第四两句合为一叠"的推测，还有佐证。清王琦《李太白集注》卷三十六引述了一段有关黄庭坚的诗话：

> 绍圣二年四月甲申，山谷以史事谪黔南道，间作《竹枝辞》二篇，题《歌罗驿》曰："撑崖挂谷蝮蛇愁，入箐攀天猿掉头。鬼门关外莫言远，五十三驿是皇州。浮云一百八盘萦，落日四十九渡明。鬼门关外莫言远，四海一家皆弟兄。"又自书其后曰：古乐府有"巴东三峡巫峡长，猿鸣三声泪沾裳。"但以抑怨之音和为数叠，惜其声今不传。余自荆州上峡入黔中，备尝山川险阻，因作二叠，传与巴娘，令以《竹枝》歌之，前一叠可和云："鬼门关外莫言远，五十三驿是皇州"；后一叠可和云："鬼门关外莫言远，四海一家皆弟兄"。或各用四句入《阳关》（小秦王），[②]亦可歌也。[③]

这段记载首先证明了"第三、第四两句合为一叠"的歌诗习俗，同时也证明了黄庭坚所见的《阳关三叠》的唱法也有可能是"第三、第四两句合为一叠"。

明又有陆深者，则完全改变了以全句为单位"每句再唱"的思路，别立新说。他在《俨山集》卷二十五中说："王摩诘'渭城朝雨'之诗，谓之《阳关三叠》，相传已久，而歌叠不传。或曰：凡三歌之，恐或不然。或曰：首歌全句，次歌五字，又次歌尾三字。句凡三歌，谓之三叠。亦未必，其果然否也。"[④]其又于卷八十八《跋阳关图》中说："右唐王右丞诗，世所传《阳关三叠》词也，调存而叠法废。往在京师，日与

① 方以智《通雅》，影印文渊阁《四库全书》，第857册，第29卷，第571页下，上海，上海古籍出版社，1987。

② 王琦本原作：《阳关小秦王》，笔者改作：《阳关》（小秦王）。

③ 王琦《李太白全集》，第36卷，第1650-1651页，北京，中华书局，1977。

④ 陆深《俨山集》，影印文渊阁《四库全书》，第1268册，第25卷，第157页上，上海，上海古籍出版社，1987。

王明阳、都南濠论此，或以为每句作三叠歌，或以为止歌落句三叠，迄无定说，而纪载亦各不同。意当时必有谱，而今无所于考也。或以为每句一歌，每歌一叠辄减二字，至三叠则歌三言矣，言皆成文，颇有纡徐婉曲之调，似尽离别缱绻之情，殊为有理，而亦未知卒合于本词否也。"[①]陆氏记录了明人推测的"三叠"的四种唱法：一、三歌之，即整首反复唱三遍；二、每句作三叠歌；三、落句三叠；四、每句作三叠歌，首歌全句，次歌五字，又次歌尾三字。其中"每句作三叠歌"是宋时流行的一种唱法，苏轼所说的"每句三唱以应三叠之说"即是证明，而陆氏所赞许的"首歌全句，次歌五字，又次歌尾三字"，则是由此演进而来。其推测可谓立说有自，非为无根。至于"落句三叠"，明代以前无人持此说，然而，清代的《王右丞集笺注》作者赵殿成却主此说。其在《送元二使安西》尾注中按："《诗人玉屑》以此诗为折腰体，谓中失粘而意不断也。唐人歌入乐府，以为送别之曲，至'阳关'句反复歌之，谓之《阳关三叠》。"[②]综观明清人的推测，抛弃了"乐天自注"和"《小秦王》杂以虚声"两个研究唐代"三叠"唱法的根据，也难令人信服。

总括以上的叙述，宋以来世间流行的《阳关三叠》的演唱形式有：

（一）宋苏轼所记：1. 每句再叠；

2. 每句三唱；

（二）宋张侃所记：3.《阳关》四叠，与"每句再叠"同；

（三）宋张耒所记：4.《阳关》八叠，与"每句三唱"同；

（四）宋刘一止所记：5. 杂以虚声；

（五）宋李之仪所记：6. 用和声，与"杂以虚声"同；

（六）元李冶所记：7. 叠为十数句者；

8. 叠作八句而歌之者，与"《阳关》八叠"同；

（七）明陆深、王阳明、都南濠所记：

9. 每句作三叠歌，与"每句三唱"同；

10. 止歌落句三叠。

上面所列十种，去其重复则有五种。再看，宋以来研究者对唐代《阳关三叠》演唱形式的推测：

---

① 陆深《俨山集》，影印文渊阁《四库全书》，第1268册，第88卷，第572页下，上海，上海古籍出版社，1987。

② 赵殿成《王右丞集笺注》，第14卷，第263页，上海，上海古籍出版社，1998。

（一）宋苏轼的推测：1．第一句不叠；

（二）元李冶的推测：2．第一句不叠，且杂以和声；

（三）明方以智推测：3．第三第四二句合为一叠；

（四）明陆深的推测：4．首歌全句，次歌五字，又次歌尾三字，句凡三歌，谓之三叠。

二、古文献记载的《阳关三叠》曲谱

据我们掌握的文献资料，关于《阳关三叠》的曲谱有三种，兹录于下：

（一）元李冶《敬斋古今黈》卷七所记，广宁老乐工某乙所传唱的《小秦王·阳关》：

渭城朝雨（和：刺里离赖）浥轻尘，客舍青青（和：刺里离赖）柳色新，劝君更尽一杯酒（不和），西出阳关（和：刺里离赖）无故人。①

附：李冶与知音再谱之《阳关三叠》：

渭城朝雨（和：刺里离赖）浥轻尘。客舍青青柳色新，客舍青青（和：刺里离赖）柳色新。劝君更尽一杯酒，劝君更尽（和：刺里离赖）一杯酒；西出阳关（和：刺里离赖）无故人，西出阳关（和：刺里离赖）无故人。

关于《阳关三叠》，古人多感慨"调存而叠法废"，所存之调即《小秦王》。考《小秦王》本曲当歌唱秦王李世民之事，明胡应麟《少室山房笔丛》卷四十六记载："至贞观十六年，玄奘发王舍城，入祇罗国，国主郊迎之。已而问曰：'而国有圣人出世，作《小秦王》、《破阵乐》，试为我言其为人。'奘粗陈帝神武，削平天下，躬行尧、舜之治。"②以此

① 李冶《敬斋古今黈》，第7卷，第89–90页，北京，中华书局，1985。

② 胡应麟《少室山房笔丛》，第46卷，第476页，上海，上海书店出版社，2001。

知，一，《小秦王》本曲写秦王开国之事；二，贞观年间既已广泛流传，乃至流传于唐域之外。考《小秦王》曲谱，万树《词律》卷一说："《小秦王》，二十八字，又名《阳关曲》。""即七言绝句，平仄不拘，如东坡所作'暮云收尽溢轻寒'一首，下二句失粘，不论。"赵殿成《王右丞集笺注》卷一四按："《诗人玉屑》以此诗为折腰体，谓中失粘而意不断也。"[①]王灼《碧鸡漫志》卷四载："何满子，白乐天诗云：'世传何满子是人名，临就刑时曲始成。一曲四词歌八叠，从头便是断肠声。'……乐天所谓一曲四词，庶几是也，歌八叠，疑有和声，如《渔父》、《小秦王》之类。"[②]胡仔《苕溪渔隐丛话后集》卷三十九说："……今所存，止《瑞鹧鸪》、《小秦王》二阕，是七言八句诗，并七言绝句诗而已。……若《小秦王》，必须杂以虚声乃可歌也。"[③]综合各家之说，后人厘定的《小秦王》曲谱是：句七言，首二十八字，平仄不拘，歌时杂以虚声，和声为叠。又以亦名《阳关三叠》而知，和声有三，而叠法如第一节所述有：一句不叠，第三第四二句合为一叠，句凡三歌，谓之三叠。以此而论，老乐工某乙所唱，唯缺少"和声为叠"，余者与曲颇合。而李冶所谱补上了"和声为叠"，似已合于曲谱要求，但叠法是否是唐代《阳关三叠》之旧，因与乐天自注"第四声，即'劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人'"不合，也大有问题。

（二）元《阳春白雪》所收《大石调·阳关三叠词》：

渭城朝雨，一霎裛轻尘。更洒遍客舍青青，弄柔凝，千缕柳色新；更洒遍客舍青青，千缕柳色新。休烦恼，劝君更尽一杯酒，人生会少，自古功名富贵有定分，莫遣容仪瘦损。休烦恼，劝君更尽一杯酒，只恐怕西出阳关，旧游如梦，眼前无故人。只恐怕西出阳关，眼前无故人。

此《阳关三叠》曲谱，今本元杨朝英选，隋树森校订《新校九卷

① 赵殿成《王右丞集笺注》，第14卷，第263页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 王灼《碧鸡漫志》，第4卷，张璋等编纂《历代词话》，上册，第126页，郑州，大象出版社，2002。

③ 胡仔《苕溪渔隐丛话后集》，《笔记小说大观》，第2册，第39卷，第323页，扬州，广陵古籍刻印社，1983。

本阳春白雪》已无记载，此据喻守真编注《唐诗三百首详析·渭城曲》附录《阳关三叠》唱法所引抄录。[1]唐曲与元曲虽已隔代，但以文化传承的规律看理当仍有一定的联系，尽管唐曲为《小秦王》，元曲为《大石调》，唐曲杂以虚声的句子已完全被改写，多有不同，但是叠唱的形式却保留下来了，这就为我们研究《阳关三叠》的叠法提供了可资参证的材料。上一节我们已经总括了古人对《阳关三叠》叠法的四种推测，从此处所录及下引所录元曲《大石调·阳关三叠》首句均不叠唱分析，苏轼推测的“一句不叠”，既有白居易《对酒诗》自注为依据，又有元曲首句不叠为佐证，应该说是四种推测中最为可信的。至于苏轼及李治的推测对乐天自注的“断章取义”问题，以此录“休烦恼”以下，若不计曲词所加的衬字，只以王维原诗诗句为准，其叠法是先歌第三句，次合歌第三第四两句，最后歌第四句的情况来看，肯定有误。关于这一点，下录《御定曲谱·北大石调·阳关三叠》更能说明问题。

（三）清王奕清等编《御定曲谱》卷一所收《北大石调·阳关三叠》：

> 渭城朝雨浥轻尘（韵）。更洒遍客舍青青（句），弄柔凝千缕（句）；更洒遍客舍青青（句），弄柔凝翠色（句）；更洒遍客舍青青（句），弄柔凝柳色新（韵）。休烦恼（句），劝君更尽一杯酒（句），人生会少（句），富贵功名有定分（句）；休烦恼（句），劝君更尽一杯酒（句），旧游如梦（句），（只恐怕）西出阳关眼前无故人（韵）。休烦恼（句），劝君更尽一杯酒（句），（只恐怕）西出阳关眼前无故人（韵）。[2]

此录与上录大体相同，可谓是上录的又一体。此录的叠唱特点有三：一，首句以下每句作三叠歌；二，“客舍青青柳色新”句单独三叠唱，“劝君”句和“西出”句合而为一，然后三叠唱；三，每一叠唱的第一唱只歌半个语言单位，如“更洒遍客舍青青，弄柔凝千缕”，若不计衬字，其只唱“客舍青青柳色新”一句的前四字，“休烦恼，劝君更尽

---

[1] 喻守真《唐诗三百首详析》，第328页，北京，中华书局，1980。

[2] 王奕清等编《御定曲谱》，影印文渊阁《四库全书》，第1496册，第1卷，第421页下，上海，上海古籍出版社，1987。

一杯酒，人生会少，富贵功名有定分”，若不计衬字，其只唱“劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人”二句合一的前一句。此录叠法首句不叠，合于苏轼的推测，当是唐时原唱叠法；每句作三叠歌，当是反映了苏轼提到的“每句三唱以应三叠”的宋初唱法，与乐天自注不合，不应是唐时原唱叠法；“劝君”句和“西出”句合而为一，然后叠唱，与明方以智“自唐以绝句入乐府，第三第四二句合为一叠”的推测吻合，唐代的《竹枝词》就是这种叠法，宋黄庭坚作《竹枝词》仍用这种叠法，此叠法也应是唐时原唱叠法。不过，本文所录两则《大石调·阳关三叠》都不能与白居易《对酒诗》“听唱阳关第四声”契合，也与唐曲《小秦王》有着很大的差别，所以说，它们虽保留了一些唐人《阳关三叠》叠法的因素，却绝不是唐本《阳关三叠》叠法之原唱，然而却会启发我们的思路，为我们提供研究三叠法的考古性线索。

三、关于唐代《阳关三叠》原唱叠法的拟定

通过以上两节的分析考评，我们认为推测唐代《阳关三叠》原唱叠法必须满足以下几个条件：一，按照白居易《对酒诗》及其自注，首先是首句不叠，其次是第四声必须涵盖“劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人”两句。二，按照《小秦王》的曲谱，必须“杂以虚声”。三，按照曲题“三叠”的要求，曲中只能有三叠。四，按照唐诗入乐“但以诗句，而下用和声”的说法，叠句应以被叠句原句的和声形式出现。五，按照唐诗入乐府的乐俗，要求第三、第四、两句合为一叠。下面我们参照李冶所记的老乐工传唱的《小秦王·阳关》，仿照明清人作词谱、曲谱不计乐谱的方法，试作拟定，以求教于方家。

【第一声】渭城朝雨（剌里离赖）浥轻尘，【第二声】客舍青青柳色新，【第三声】客舍青青（剌里离赖）柳色新［一叠］，【第四声】劝君更尽一杯酒，西出阳关（剌里离赖）无故人，【第五声】劝君更尽一杯酒，西出阳关（剌里离赖）无故人［二叠］，【第六声】劝君更尽一杯酒，西出阳关（剌里离赖）无故人［三叠］。

作者简介：刘刚，男，1951 年 10 月生，黑龙江省哈尔滨市人，鞍山师范学院教授，主要研究方向为古代文学、文献学。

仙风道骨与琴韵诗心
——对唐琴“九霄环佩”的文化解读

◇范子烨

（北京，中国社会科学院文学研究所，100732）

提　要：本文依据丰富的第一手资料，对北京故宫博物院所藏唐琴“九霄环佩”的文化内蕴进行了深入的开掘，从而证明它是集音乐、诗歌和书法之高度成就于一身的艺术典范，是无价的民族文化瑰宝。在论证过程中，本文还考证了该琴的琴主及其与道教文化的关系，并重点考释了宋代著名文学家苏轼和黄庭坚的题诗。

关键词：九霄环佩　雷琴　道教　苏轼　黄庭坚

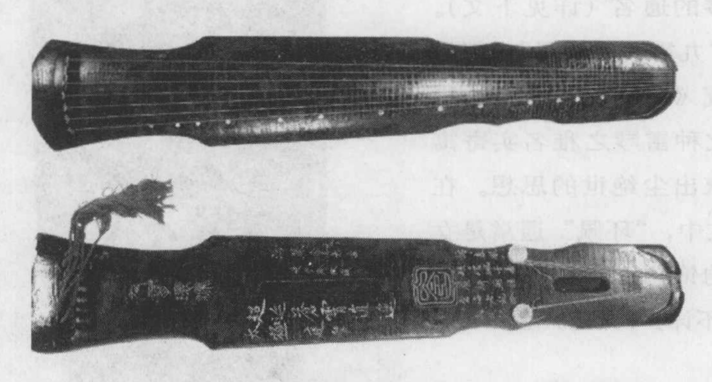
中国古代的文人雅士通常具有才艺兼修、多才多艺的文化特征：他们往往既擅长文学创作，又通晓其他门类的艺术，如音乐、书法等等。因此，他们也就能够将多种艺术熔为一炉，从而创造出内蕴深厚、熠熠生辉的艺术品。北京故宫博物院所藏唐琴“九霄环佩”就是这种艺术品的一个典范。本文拟对“九霄环佩”的文化背景和文化特征加以阐发，并重点考释苏轼（1037–1101）和黄庭坚（1045–1105）的题诗。

一

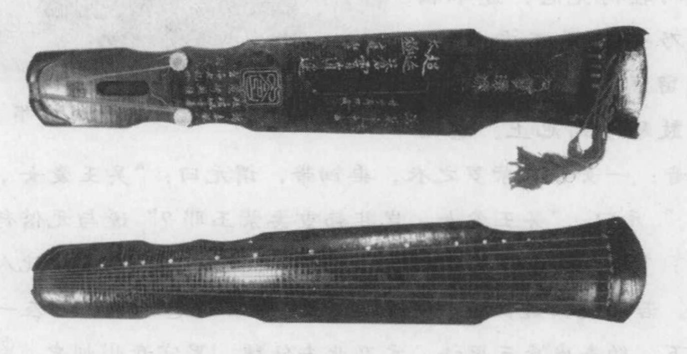
乐声在《中国乐器博物馆》一书中对“九霄环佩”（如图一、图二所示）作了如下描述：

> 伏羲式。桐木面，杉木底，琴面浑厚呈半椭圆形，项、腰作圆棱。长124.5厘米、肩宽20.5厘米、尾宽15.5厘米、厚6.5厘米。盛唐制品。原黑色漆，今为紫栗壳色漆。琴面为小蛇腹间牛毛断纹，琴底为大小蛇腹断纹。龙池上方刻篆书“九霄环佩”四字，池左刻“超迹苍霄，逍遥太极。庭坚”十字，右刻“泠然

布太古”、“诗梦斋珍藏”十字。琴足上方刻“蔼蔼春风细，琅琅环佩音。垂廉新燕语，苍海老龙吟。苏轼记”二十三字。琴腹纳音左侧刻楷书“开元癸丑三年斫”七字。此琴为公元715年西蜀雷霄所制，造型古朴凝重，音色柔美悦耳，九德兼备，为传世唐琴之最。自清末以来为琴家所仰慕，誉为稀世珍宝。北京故宫博物院藏品。①



图一　北京故宫博物院所藏唐琴“九霄环佩”



图二　北京故宫博物院所藏唐琴“九霄环佩”

“诗梦斋”为清末北京著名古琴家叶赫那拉·佛尼音布（1863–1937）的别号，“泠然希太古”五字也是他题刻的（如图三、图五“九霄环佩”局部特写所示），可能取意于元人胡布（生卒年不详）

① 《中国乐器博物馆》，第5–6页，北京，时事出版社，2005。关于此琴的研究，可参看杨荫浏（1899–1984）《中国古代音乐史稿》，上册，第257页，北京，人民音乐出版社，1981。

《示同志张仲文》一诗："不逢鸿荒世，仰希太古民。"①

"九霄环佩"是著名的唐代雷琴中的极品，号称"鼎鼎唐物"。但"九霄环佩"并非故宫这一藏品的专有之名，而是某一类雷琴的通名（详见下文）。而所谓"九霄"、"环佩"，都是明代正统《道藏》中常见的物语，故此种雷琴之雅名实寄寓着神仙家出尘绝世的思想。在古代诗文中，"环佩"通常是女性神仙的饰物。南朝宋刘敬叔（生卒年不详）《异苑》卷六：



图三　"九霄环佩"局部

> 刘元字幼祖，少与武帝善而轻何无忌，遂不相得，乃去游吴郡虎丘山，心欲留焉。夜临风长啸。对月鼓琴于剑池上。忽闻环佩音：一女子衣紫罗之衣，垂钿带，谓元曰："吴王爱女，愿来相访。"元曰："吴王爱女，岂非韩重妻紫玉耶？"遂与元偕行，谓元曰："闻君与刘裕相得，裕是王者，然与何无忌不美，此人恐为君患。若北还仕魏，朝官亦不减牧伯。"言讫忽不见。乃在一大陵松树下，约去虎丘三里许。元乃北去仕魏，累官青州刺史。②

长啸是神仙家的秘术，③古代的幽人逸士在鼓琴的同时，也常常伴以长啸之声。晋郭璞（276—324）《游仙诗》其三："绿萝结高林，蒙笼盖一

① 胡布等撰《元音遗响》，第2卷，影印文渊阁《四库全书》，第1369册，第612页，上海，上海古籍出版社，1987。

② 刘敬叔撰《异苑》，第6卷，影印文渊阁《四库全书》，第1042册，第531页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 参见拙文《论"啸"——绝响的中国雅乐》，《求是学刊》1997年第4期。

山。中有冥寂士，静啸抚清弦。”[①]唐王维（701–761）《竹里馆》：“独坐幽篁里，弹琴复长啸。深林人不知，明月来相照。”[②]刘元在剑池之上鼓琴长啸，使神女紫玉受到了感动，故而现身在他面前，并为他的未来发展巧妙安排。而在朦胧的月夜里，紫玉罗衣上的环佩之音，似乎格外悦耳，格外动听。又如清厉鹗（1692–1752）《宋诗纪事》卷八十三宋唐公佐（生卒年不详）《三洲岩》诗：

> 峒里光阴经几春，峒前苍木垂千寻。不知空谷当年事，谁识庞眉处士心。残月照人吞远徼，晚风吹梦入幽岑。我来须访神仙宅，好听云端环佩音。[③]

明秦王朱诚泳（1458–1498）《小鸣稿》卷三《女仙图》诗：

> 碧桃花外飞青鸟，金母麟车踏瑶草。御书有约会麻姑，弱流遥望蓬莱岛。天风飒飒吹霓裳，九霄环佩声琅琅。……[④]

以及明黄佐（1490–1566）《泰泉集》卷八《中秋白莲沼上见月》诗：

> 穆穆金波照玉泉，人间天上共婵娟。云移宝鉴初离匣，风定骊珠正在渊。万里河山看桂阙，九霄环佩听姮仙。芙蓉不为烟霜老，更觉光辉异昔年。[⑤]

“环佩”都与人们对道家神仙的想象分不开。至于“九霄”高处，就更是神仙家们追寻、向往的极乐胜境了。

由于“九霄环佩”在古代流传广泛，所以我们可以在许多文献中

---

① 萧统（501–531）编《昭明文选》，第21卷，第1册，第307页，北京，中华书局，1977。

② 王维撰、赵殿成（1683–1743）笺注《王右丞集笺注》，第13卷，第249页，上海，上海古籍出版社，1961。

③ 厉鹗撰《宋诗纪事》，第83卷，影印文渊阁《四库全书》，第1485册，第612页，上海，上海古籍出版社，2003。

④ 朱诚泳撰《小鸣稿》，第3卷，影印文渊阁《四库全书》，第1260册，第227页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑤ 黄佐撰《泰泉集》，第8卷，影印文渊阁《四库全书》，第1273册，第379页，上海，上海古籍出版社，2003。

看到这种雷琴的雅名。如元陶宗仪（1329–1421？）《说郛》卷二十七下称："吴琚节使蓄雷氏琴，号九霄环佩。"陶宗仪《辍耕录》卷二十九《古琴名》，其中也有"九霄环佩"。而明张应文（生卒年不详）《清秘藏》卷上曰："九霄环佩，未知何时人斲。"[①]清郑方坤（1729年前后在世）《全闽诗话》卷十"贾蓬莱"条引明李昌祺（1376–1451）《剪灯余话》说：

> 上官守愚者，扬州人，为奎章阁授经郎，时居顺天馆，东与国史检讨贾虚中为邻。贾，闽人柯敬仲友也，工诗，善画，家藏古琴三张，曰琼瑶音、环佩音、蓬莱音，皆敬仲所鉴定。……[②]

"环佩音"，可能与"九霄环佩"有关，自然也是一种雷琴。所谓雷琴，就是蜀中雷氏制造的琴。《清秘藏》卷下《叙斲琴名手》：

> 琴名手，汉蔡邕，后隋则赵取利，唐则雷霄、雷盛、雷威、雷珏、雷文、雷迅……望皆其选也。[③]

这些都是唐代蜀中雷氏的制琴名家。宋黄休复（宋真宗咸平年间，即998–1003年间在世）《茅亭客话》卷十《黄处士》：

> 黄处士名延矩，字垂范，眉阳人也。少为僧，性僻而简，常言：家习正声，自唐以来，待诏金门。父随僖宗入蜀，至某四世矣。琴最盛于蜀，制斲者数家，惟雷氏而已。又云：雷氏之琴，不必尽善：有瑟瑟徽者为上，金玉者为次，螺蚌者亦又次焉。所以为异者，岳虽高而弦低，虽低而不拍面，按之若指下无弦，吟振之，则有余韵。非雷氏者，筝声绝无琴韵也。[④]

---

① 张应文撰《清秘藏》，卷上，影印文渊阁《四库全书》，第872册，第12页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 郑方坤撰《全闽诗话》，第10卷，影印文渊阁《四库全书》，第1486册，第397页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 张应文撰《清秘藏》，卷下，影印文渊阁《四库全书》，第872册，第24页，上海，上海古籍出版社，2003。

④ 黄休复撰《茅亭客话》，第10卷，影印文渊阁《四库全书》，第1042册，第961–962页，上海，上海古籍出版社，2003。

又明乌斯道（1314—1390？）《春草斋集》卷四《三世雷记》：

> 三世雷者，名琴也。唐渝州雷震所制，后震之子某尝修之，至孙某再修。侧视腹中，其识具存。得之者以一器而出雷氏三世，异之，因以名焉。以小篆刻诸底。或谓震之制琴始于祖，至震为三世也。质虽桐梓，尾则海藤，其膝玄玉，其断纹蛇腹，其制宣尼。修不及五尺，而声若金石，清越悠远。①

雷琴在音乐的演奏方面具有特殊的艺术效果，故历代的雅人骚客评价极高。唐段安节（唐昭宗乾宁年间，即894—897年间在世）《乐府杂录》“琴”条：

> 古者能士固多矣，贞元中成都雷生善斲琴，至今尚有孙息不坠其业，精妙天下无比也。弹者亦众焉。②

欧阳修（1007—1072）《六一诗话》：

> 余家旧蓄琴一张，乃宝历三年雷会所斲，距今二百五十年矣。其声清越，如击金石。③

因此，雷琴一向为世人所宝重。宋朱翌（1097—1167）《猗觉寮杂记》卷上：

> 唐雷氏琴至今有存者，皆至宝也。④

明程敏政（1445—1500）《明文衡》卷六十高启（1336—1374）《南宫生传》：

---

① 乌斯道《春草斋集·文集》，第4卷，影印文渊阁《四库全书》，第1232册，第233页，上海，上海古籍出版社，2003。又见黄宗羲（1610—1695）《明文海》，第378卷，影印文渊阁《四库全书》，第1457册，第371页。

② 段安节《乐府杂录》，第15页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

③ 欧阳修《六一诗话》，第7页，《六一诗话·白石诗说·滹南诗话》，北京，人民文学出版社，1962。

④ 朱翌《猗觉寮杂记》，卷上，影印文渊阁《四库全书》，第850册，第437页，上海，上海古籍出版社，2003。

辟一室，庋历代法书、周彝、汉砚、唐雷氏琴，日游其间以自娱。……姓宋，名克，字仲温，家南宫里，故自号云。①

朱翌以雷琴为至宝，南宫生以雷琴为珍藏，都说明人们对唐代雷琴的爱重。而据乌斯道《三世雷记》的记述，有的人为了得到名琴“三世雷”，甚至采取了巧取豪夺的手段。古人最看重唐代的雷琴，因为雷琴制造的黄金时代是在唐代，唐代的雷琴制作工艺水平最高，弹奏的效果也最好（详见下文）。而据文献的记载，雷琴的制作也带有一定的神秘色彩，这也为雷琴平添了不少魅力。宋姚宽（？—1161）《西溪丛语》卷上：

伊南田户店贫笃谷隐士赵彦安获一琴，断文奇古，真蚆蚹也。声韵雄远，中题云“雾中山”三字，人莫晓也。后得蜀郡《草堂闲话》，中载云：“雷氏断琴多在峨嵋、无为、雾中三山。”方知为雷琴矣。②

《说郛》卷三十一下引《贾氏说林》：

雷威斲琴无为山中，以指候之，五音未得；正踌蹰间，忽一老人在傍指示曰：“上短一分，头丰，腰杀，己日施漆，戊日设弦，则庶可鼓矣。”忽不见。自后如法斲之，无不佳绝，世称雷公琴。③

又明何宇度（明神宗万历年间，即1573—1619年间在世）《益部谈资》卷上：

传称雷威作琴，不必皆桐。遇大风雪之日，酣饮，着蓑笠，独往峨嵋山深松中，听其声连延悠扬者，伐之，斲以为琴。有最

① 程敏政《明文衡》，第60卷，影印文渊阁《四库全书》，第1374册，第390页，上海，上海古籍出版社，2003。
② 姚宽《西溪丛语》，卷上，影印文渊阁《四库全书》，第850册，第923页，上海，上海古籍出版社，2003。
③ 陶宗仪《说郛》，第31卷，影印文渊阁《四库全书》，第877册，第690页，上海，上海古籍出版社，2003。

爱重者，以松雪名之，故世称雷威琴。[1]

可见雷氏制琴的奥秘首先是善于在大自然中选取良材，而取材的过程，就是制琴家独来独往并与自然之物相遇合的过程。这是一种颇有诗意的寻觅与发现，也是一种可遇不可求的缘分。

唐代著名诗人元稹（779—831）所写的一首古体诗《小胡笳引》尤足以显示雷琴的不凡魅力：

雷氏金徽琴，王君宝重轻千金。三峡流中将得来，明窗拂席幽匣开。朱弦宛转盘凤足，骤击数声风雨回。哀笳慢拍董家本，姜生得之妙思忖。泛徽胡雁咽萧萧，绕指辘轳圆衮衮。吞恨缄情乍轻激，故国关山心历历。潺湲疑是雁鹈鹕，砉騞如闻发鸣镝。流宫变徵渐幽咽，别鹤欲飞猿欲绝。秋霜满树叶辞风，寒雏坠地乌啼血。哀弦已罢春恨长，恨长何恨怀我乡。我乡安在长城窟，闻君虏奏心飘忽。何时窄袖短貂裘，胭脂山下弯明月。

此诗题下有注曰：“《蜀中方物记》：‘桂府王推官出蜀匠雷氏金徽

---

[1] 雷威琴代表了蜀中雷氏琴的最高水平。如《西溪丛语》（卷上，影印文渊阁《四库全书》，第850册，第922—923页）的记载：

滕达道蓄雷威琴，中题云：“石山孙枝，样剪伏羲。将扶大隐，永契神机。徐浩书。”字类石经，今归居氏矣。

尝见一琴中题云：“唐大历三年仲夏十二日，西蜀雷威于杂花亭合。”

李巽伯云：“先公得雷威琴，钱氏物也。中题云‘峄阳孙枝，匠成雅器，一听秋堂，三月忘味’，故号‘忘味’云，为当代第一。”

长兄伯声云：“昔至渑邑，获一古琴，中题云：‘合雅大乐，成文正音。徽弦一泛，山水俱深。雷威斫，欧阳询书。’陕郊处士魏野家藏，后归渑人温氏，予得之，喜而不寐。”野尝有诗云：“棋退难饶客，琴生却问儿。”声又过“忘味”云。

又宋周密（1232—1298）《云烟过眼录》（第4卷，影印文渊阁《四库全书》，第871册，第77页）：

李公路收雷威百衲琴，云和样，内外皆细纹，腹内容三指，内题“大宋太平兴国六年岁次壬午六月望日殿前承旨监杭州瓷司务赵仁济再补修进入”。

吴越国王百衲雷威琴，极薄而轻，异物也。

这里提到的忘味琴、百衲琴等五种名琴，都是雷威的作品。

琴，请姜宣弹《小胡笳引》。时有为作歌者云。”[1]姜宣应是当时的一位水平很高的古琴演奏家。这首诗描写姜宣演奏金徽琴的情景，首先说明琴主对此琴的钟爱，随后说明它的来源，并且描写它外表华美的装饰。在诗人看来，金徽琴诞生在三峡的激流之中，因此在姜宣手中就具有风雨回声般的气势。但这首诗的重心在于“哀笳”以下十八句的精彩描写。由诗人的描写我们可以看出，姜宣弹琴的与众不同之处在于他吸取了胡笳的艺术营养，并且在演奏技巧、节拍节奏和抒情风格方面加以细致入微的模拟。用琴来模拟胡笳，汉末著名女诗人蔡文姬（177？ —？）已开其先声。她在著名的《胡笳十八拍》中写道：

> 我生之初尚无为，我生之后汉祚衰。天不仁兮降乱离，地不仁兮使我逢此时。干戈日寻兮道路危，民卒流亡兮共哀悲。烟尘蔽野兮胡虏盛，志意乖兮节义亏。对殊俗兮非我宜，遭恶辱兮当告谁。笳一会兮琴一拍，心愤怨兮无人知。……胡笳本自出胡中，缘琴翻出音律同。十八拍兮曲虽终，响有余兮思无穷。是知丝竹微妙兮均造化之功，哀乐各随人心兮有变则通。……[2]

“缘琴翻出音律同”，也正是姜宣弹奏雷琴的方法与特色。所以，姜宣的琴音，如胡雁之声，萧萧咽咽；如辘轳之转，滚滚轮轮；如鸣镝之响，凄凄厉厉；而别鹤欲飞，孤猿欲绝，秋霜满树，落叶辞风，寒雏坠地，乌母啼血，凄美、哀怨、缠绵，令人肝肠寸断，对种种自然情境的审美想象，充分显示了姜宣弹琴的卓越技巧以及雷氏金徽琴自身

---

① 彭定求等《全唐诗》，第786卷，第22册，第8867页，北京，中华书局，1960。此诗又见《全唐诗》卷九百八十六，作者为“无名氏”。案《蜀中方物记》，即明曹学佺（1574–1647）《蜀中广记》卷七十《方物记》，“桂府王推官”云云正见于该书《方物记》第十二“乐器”门。又《元稹集》卷第二十六有《小胡笳引》(第306页，北京，中华书局，1982)，即此诗，诗序曰：“桂府王推官出蜀匠雷氏金徽琴，请姜宣弹。”《全唐诗》卷四百二十一（第12册，第4630页）、《元氏长庆集》卷二十六亦收录此诗，文字与《元稹集》相同。诗前小序，朱翌《猗觉寮杂记》卷上的引文亦与《元稹集》相同。故此诗的诗题本为《姜宣弹小胡笳引歌》，而非《小胡笳引》，作者是元稹，而非无名氏。《全唐诗》的辑录者，或据《元稹集》，或据《蜀中广记》，因而导致重出。但就此诗的文本而言，实以《蜀中广记》为胜。

② 逯钦立（1910–1973）《汉诗》，第7卷，《先秦汉魏晋南北朝诗》，上册，第204–207页，北京，中华书局，1983。

的艺术美质。

二

诗人爱琴，琴声雅韵中流溢着超世脱俗、情思缥缈的诗心，故琴与诗人，诗人与琴，永远是一个饶有兴味的话题。元稹如此，苏轼更是如此。苏轼平生富于音乐艺术的胜赏，尤其喜爱听琴。我们看他的一首《减字木兰花·琴》：

> 神闲意定，万籁收声天地静。玉指冰弦，未动宫商意已传。悲风流水，写出寥寥千古意。归去无眠，一夜余音在耳边。[①]

这首小词抒写词人赏听古曲《高山流水》的审美感受：万籁收声，玉指冰弦，悲风流水，归去无眠，种种高妙、空灵的境界令人回肠荡气，回味无穷。“此词突出的是琴的特别乐感。还有《听贤师琴》诗，表现出很强的欣赏能力。《听僧昭素琴》诗，描绘听琴声的感受。次韵钱穆父等人的《见和西湖月下听琴》，自抒平生好乐、爱乐、以乐调心、精于鉴赏的体验。《题沈君琴》，借对琴音的思考，表现出物相激成文的艺术生成观点。”[②]而作为蜀人（四川眉山），苏轼对雷琴自然情有独钟。《说郛》卷一百引苏轼《杂书琴事》“家藏雷琴”条：

> 余家有琴，其面皆作蛇腹纹。……其岳不容指，而弦不收，此最琴之妙。而雷琴独然。求其法不可得，乃破其所藏雷琴求之，琴声出于两池间，其背微隆，若薤叶，然声欲出而隘，徘徊不去，乃有余韵，此最不传之妙。[③]

这徘徊不去、绕梁三日的余韵正是诗人最感兴趣的雷琴美质。又苏轼《东坡志林》卷七载：

---

① 唐圭璋（1901–1990）《全宋词》，第1册，第322页，北京，中华书局，1965。

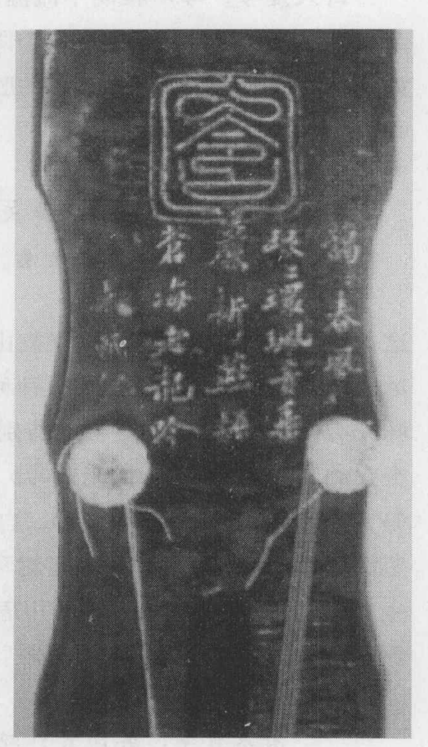
② 张志烈《苏轼作品中的音乐世界》，中国人民大学中文系主办《中国苏轼研究》，第1辑，第122页，北京，学苑出版社，2004。

③ 陶宗仪《说郛》，第100卷，影印文渊阁《四库全书》，第881册，第653页，上海，上海古籍出版社，2003。

> 唐雷氏琴，自开元至开成间世有人，然其子孙渐志于利，追世好而失家法，故以最古者为佳，非贵远而贱近也。予家有一琴，其中铭云："开元十年造。雅州灵关村雷家记八日合。"未晓"八日合"为何等语也。庐山处士崔成老弹之，以为绝伦云。元丰六年十月初四日书。[①]

可见苏轼对雷琴的历史是非常了解的。但故宫所藏"九霄环佩"的琴腹内刻有"开元癸丑三年斫"的字样，所以此琴并非苏家藏品。案《苏轼文集》卷十一《游桓山记》：

> 元丰二年正月己亥晦，春服既成，从二三子游于泗之上，登桓山，入石室，使道士戴日祥鼓雷氏之琴，操履霜之遗音。[②]



图四　"九霄环佩"局部

元丰二年（1079），苏轼年四十四，在徐州任上。[③]由此推断，"九霄环佩"可能就是戴日祥所弹的雷氏琴，戴氏本人就是这张名琴的琴主。"蔼蔼春风细，琅琅环佩音。垂廉新燕语，苍海老龙吟。"（如图三、图四"九霄环佩"局部特写所示）苏轼题刻的这首小诗描写戴日祥演奏"九霄环佩"的美妙声音，如同和煦的春天里那蔼蔼的细细的风声，[④]如同

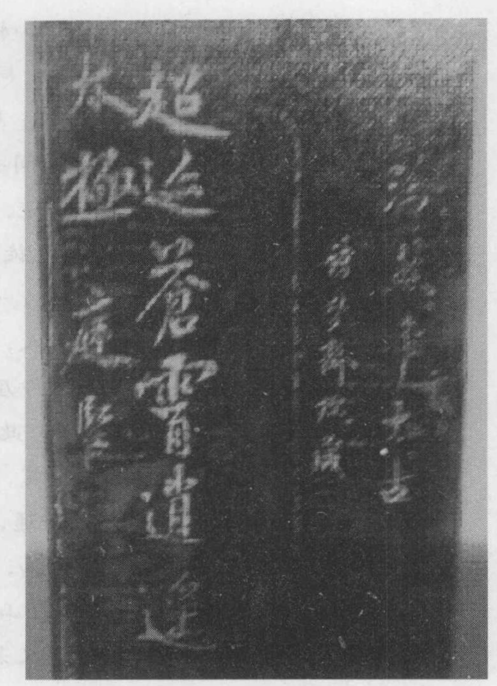
---

① 苏轼《东坡志林》，第7卷，影印文渊阁《四库全书》，第863册，第65–66页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 孔凡礼点校《苏轼文集》，第11卷，第2册，第370页，北京，中华书局，1986。

③ 见孔凡礼《苏轼年谱》第18卷，上册，第425页，北京，中华书局，1998。

④ 王安石（1021–1086）《祈泽寺见许坚题诗》诗曰："蔼蔼春风入水村。"宋李壁（1159–1222）注："陶诗：'蔼蔼远人村。'"见《王荆公诗注》第47卷，影印文渊阁《四库全书》，第1106册，第364页，上海，上海古籍出版社，2003。苏轼的这种描写可能受到了王安石的影响。



图五　“九霄环佩”局部

仙女们身上发出的那琅琅的悦耳的环佩之声，其温婉柔美如同春燕的呢喃，其深沉悲怆如同海中老龙的低吟。这首诗传世的东坡诗集未予著录，所以作为东坡的佚诗，它对研究东坡的文学创作及其与道教的关系都具有十分重要的意义。

蜀中自汉代以来一直是道教活动比较昌盛的地区，这张“九霄环佩”琴之所以能够流传到徐州，自然与道教的传播及其道家的文化背景有关。黄庭坚在“九霄环佩”上题刻的“超迹苍霄，逍遥太极”更足以证明这一点（如图三、图五“九霄环佩”局部特写所示）。这两句诗的作者是东汉人阴长生。晋葛洪（284–364）《神仙传》卷五《阴长生》：

> 阴长生者，新野人也。汉阴皇后之属，少生富贵之门，而不好荣位，专务道术。闻有马鸣生得度世之道，乃寻求，遂与相见，执奴仆之役，亲运履之劳。鸣生不教其度世之道，但日夕与之高谈当世之事、治生佃农之业，如此二十余年，长生不懈怠。同时共事鸣生者十二人，皆悉归去，独有长生不去，敬礼弥肃。鸣生乃告之曰：“子真是能得道者。”乃将长生入青城山中，煮黄土而为金以示之，立坛四面，……乃别去。长生归，合丹但服其半，即不升天，乃大作黄金数十万斤，布施天下穷乏，不问识与不识者。周行天下，与妻子相随，举门而皆不老。后于平都山白日升天，临去时，著书九篇，云：“上古得仙者多矣，不可尽论，但汉兴以来，得仙者四十五人，连余为六矣。二十人尸解，余者白日升天焉。”
>
> 抱朴子曰：“洪闻谚书有之曰：‘子不夜行，不知道上有夜行

人。'故不得仙者，亦安知天下山林间有学道得仙者耶？'阴君已服神丹，虽未升天，然以类聚，同声相应，便自与仙人相寻索闻见，故知此近世诸仙人之数尔，而民俗谓为不然，以己所不闻，则谓无有，不亦悲哉！夫草泽间士，以隐逸得志，以经籍自娱，不耀文彩，不扬声名，不循求进，不营闻达，尤不识之，岂况仙人。亦何急急，令闻达朝阙之徒，知其所云为哉？"阴君自序云："维汉延光元年，新野山北，予受和君神丹要诀，道成去世，副之名山，如有得者，列为真人，行乎去来，何为俗间。不死之道，要在神丹，行气导引，俯仰屈伸，服食草木，可得少延。不求未度，以至天仙。予欲闻道，此是要言。积学所致，无为为神。上士闻之，勉力加勤；下士大笑，以为不然。能知神丹，久视长存。"于是阴君裂黄素写丹经一通，封以文石之函，着嵩山；一通黄柜筒，漆书之，封以青玉之函，置大华山；一通黄金之简，刻而书之，封以白银之函，着蜀经山；一通白缣，书之，合为一卷，付弟子，使世世当有所传付。又著书三篇，以示将来，其一曰："唯余之先，佐命唐虞。爰逮汉世，紫艾重纡。余独好道，而为匹夫。高尚素志，不事王侯。贪生得生，亦又何求。超迹苍霄，乘虚驾浮。青腰承翼，与我为仇。入火不灼，蹈水不濡。逍遥太极，何虑何忧。遨戏仙都，顾愍群愚。年命之逝，如彼川流。奄忽未几，泥土为俦。奔驰索死，不肯暂休。"……阴君留人间一百七十年，色如童子，白日升天也。[①]

黄庭坚的题诗出自阴长生所著书三篇的第一篇。《宋史》卷二百五《艺文志》还著录"阴长生《三皇经》一卷"，[②]足见其在道教史上的影响力。阴长生遗诗人间、白日升天的故事是很有名的，苏、黄两位大诗人自然熟知其事。据说，阴长生成仙的地方在蜀中平都山，即道教所谓平都福地。[③]苏轼《留题仙都观》诗曰：

---

① 葛洪《神仙传》，第5卷，影印文渊阁《四库全书》，第1059册，第278–279页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 脱脱等编《宋史》，第205卷，第15册，第5195页，北京，中华书局，1977。

③ 参见张星烺《道家仙境之演变及其所受地理之影响》，北平中国学报社《中国学报》，第1卷第3期，1944年5月；第1卷第4期，1944年6月。

山前江水流浩浩，山上苍苍松柏老。舟中行客去纷纷，古今换易如秋草。空山楼观何峥嵘，真人王远、阴长生。飞符御气朝百灵，悟道不复诵《黄庭》。龙车虎驾来下迎，去如旋风抟紫清。真人厌世不回顾，世间生死如朝暮。学仙度世岂无人，餐霞绝粒长辛苦。安得独从逍遥君，泠然乘风驾浮云，超世无有我独存。[①]

这首诗歌咏王远、阴长生得道成仙的故事，末尾"安得"三句，融化了阴长生"超迹苍霄，乘虚驾浮"和"逍遥太极"的诗意，可见他对阴长生的故事和作品都是很熟悉的。按清查慎行（1650—1727）《苏诗补注》卷一"仙都观"：

《水经注》：平都县，有天师治。《名胜志》：道书号为平都福地。《太平寰宇记》：平都山，汉阴长生白日升天，即此。张道陵二十四化之一也。道藏有《平都山仙都观记》二卷，注云，山在忠州阴长生成仙处。《舆地纪胜》：仙都观，在酆都县平都山，唐建，宋改景德观，又名白鹤观。段文昌《修平都观记》云：平都最高顶，即汉时王远、阴长生二真人蝉蜕之所。[②]

此文下查慎行又引《百川学海》说：

治平末，东坡泝峡，泊舟仙都观下。道士持阴长生石刻《金丹诀》就质真赝，坡曰："不知也。"然士大夫过此必以请，久之自有知者。[③]

治平末，即治平四年（1067），苏轼三十二岁。而在后世流传的黄庭坚的诸多法帖中，有一种即是《书后汉阴长生诗三首》。宋陆游（1125—1210）《渭南文集》卷三十一《跋山谷书阴真君诗》：

此石刻在夔州漕司白云楼下，黄书无出其右者。嘉定已巳四

① 孔凡礼点校《苏轼诗集》，第1册，第18—19页，北京，中华书局，1982。
② 查慎行《苏诗补注》，第1卷，影印文渊阁《四库全书》，第1111册，第39页，上海，上海古籍出版社，2003。
③ 孔凡礼认为"此当本《龙川略志》而误为苏轼事"，见《苏轼年谱》，第6卷，上册，第147页。

月辛卯，放翁书。[1]

可见该法帖在宋代就已经非常有名了。明吴宽（1435–1504）《家藏集》卷四十八《跋山谷书后汉人阴长生三诗》：

阴长生此诗非山谷书之，几没于世，然此卷卒为世所重者，岂以其诗哉？抑之刑曹好藏古法帖，能识其妙，此又其先博士公时已藏，又其家之故物云。[2]

又明文征明（1470–1559）《甫田集》卷二十一《跋山谷书阴长生诗》：

右山谷书阴真人诗三章，自题云：书以与王泸州之季子，而不著其名。末云："绍圣四年四月丙午禅月楼中书"。按公绍圣元年谪涪州，时王献可帅泸，遇之甚厚。献可字补之，尝遣其少子至黔省公，公集中有与其少子王秀才书云"车马远来，将父命以厚逐客"者是已。盖王尝遣其季子至黔，此书相见时书，故不及寓意，编于简札耳。观其称与，而不云寄，可见矣。……此书初作方寸，字后皆拳许大，书盖用败笔，草草写成，瑰玮跌宕，一出颜《东方朔赞》，[3]但字字剪裁成卷，必是大轴，经庸人装截耳。[4]

① 陆游《渭南文集》，第31卷，影印文渊阁《四库全书》，第1162–1163册，第550页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 吴宽《家藏集》，第48卷，影印文渊阁《四库全书》，第1255册，第441页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 明张丑（1577–1643）《清河书画舫》卷五下引《东坡题跋》之《题颜书东方朔画赞》一文曰："颜鲁公平生写碑，惟《东方朔赞》最为精雄，字闲栉比，而不失清远。其后见逸少本，乃知鲁公字临此书，虽大小相悬，而义类良是。非得于书，未易论也。"影印文渊阁《四库全书》，第817册，第194–195页，上海，上海古籍出版社，2003。

④ 文征明《甫田集》，第21卷，影印文渊阁《四库全书》，第1273册，第150–151页，上海，上海古籍出版社，2003。明汪砢玉（1587–？）《珊瑚网》卷五，张丑《清河书画舫》卷九上，郁逢庆（1643年前后在世）《续书画题跋记》卷六，赵琦美（1563–1624）《赵氏铁网珊瑚》卷四，清卞永誉（1645–1712）《书画汇（彙）考》卷十一《书》十一，《御定佩文斋书画谱》卷七十七《历代名人书跋》八对黄山谷的这幅名帖均有记载。

清倪涛（约1644—1722年间在世）《六艺之一录》卷九十六《石刻文字》七十二《黄庭坚书阴真君诗》：

> 山谷老人《书后汉阴长生诗三首》，今藏刑部尚书马公柳之，题其后云：忠州本都山仙都观朝金殿西壁有天成四年人书阴真君诗三章，余同年许少卿以为真汉人文章也。以余考之，信然。偶得佳纸，为钞此诗，穆观道家书往往言及阴君，今并观其诗，诚不凡之仙也。诗词旨高古，而人间少传，故录之……①

阴真人的三首诗借助黄山谷的书法艺术得以广泛流传，而山谷之所以书写这三首诗，并在“九霄环佩”上题刻诗中的名句，是由他本人的道教信仰以及“九霄环佩”的道家文化属性决定的。②由此我们更可见出“九霄环佩”的特殊价值。

苏轼、黄庭坚是我国文化史上的杰出作家、诗人、书法家和艺术家。苏、黄二人平生交谊极深，他们之间的切磋琢磨、诗词酬唱、谈书论道的知音妙赏和奋发蹈励，对宋代的文学创作、书法艺术以及二者相关的理论构建产生了很大的推动作用。③因此，他们、共同题刻唐琴“九霄环佩”，就不是偶然的。

图六　庭坚《惟清道人本》书法墨迹

总之，唐琴“九霄环佩”作为音乐艺术的载体，同时融会了古典诗歌艺术和书法艺术，这三

---

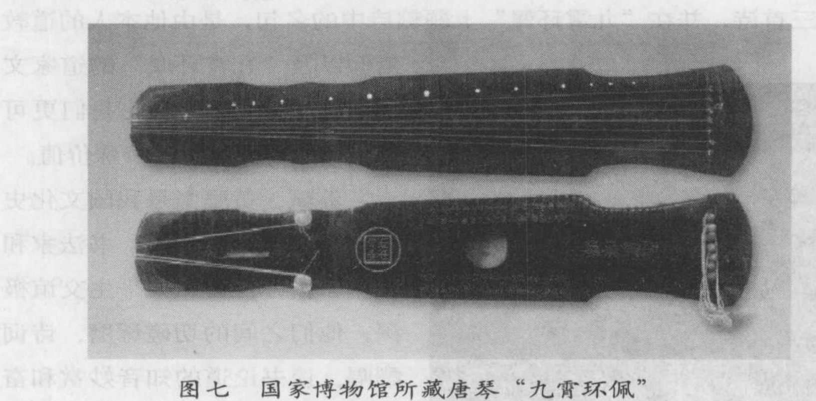
① 倪涛《六艺之一录》，第96卷，影印文渊阁《四库全书》，第832册，第68—69页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 黄山谷的许多法帖都与道教有关，如《惟清道人本》，参见图六，此为该帖之局部，原帖载《三希堂石渠宝笈法帖》，《中国法帖全集》，第15册，第91页，武汉，湖北美术出版社，2002。

③ 关于苏、黄交谊及其对宋代文化发展的重要意义，可参看杨庆存《黄庭坚与宋代文化》，第72—117页，郑州，河南大学出版社，2002。

种艺术的珠联璧合及其深厚的文化背景，使之成为琴中的“仙品”，成为无价的文化瑰宝。需要略作补充的是，国家博物馆也收藏有另外一张唐代雷琴“九霄环佩”（如图七所示）。该琴为中唐制品。长123.5厘米，肩宽23厘米，尾宽15厘米。伏羲式。栗壳色漆，蛇腹断纹。背面龙池上方刻篆书“九霄环佩”，两侧刻行书，款署：“嘉泰元年四月辛丑平园老叟周必大书。”下刻“中和之气”印。嘉泰元年为公元1201年。周必大（1126–1204）是南宋著名的诗人。①

这张琴在整体上逊色于北京故宫博物院的藏品，但对研究我国古代的音乐史乃至文化史也具有重要的学术价值。如果我们将它们放在一起来欣赏，无疑更有趣味，更有效果。



图七　国家博物馆所藏唐琴“九霄环佩”

作者简介：范子烨，生于1964年5月。黑龙江省嫩江县人。陕西师范大学博士（1994）。现为中国社会科学院文学研究所研究员。主要研究方向为中古文学与文化。

① 关于该琴的形制，参见乐声《中国乐器博物馆》，第5–6页，北京，时事出版社，2005。

李龟年非梨园弟子辩
——作为盛唐后期宫廷音乐向民间开放的一个视角

◇ 柏红秀

（江苏，盐城师范学院文学院，224002）

提　要：李龟年虽为盛唐著名乐人，具体身份却一直是个谜。“梨园弟子说”虽始于唐盛于宋，但并不可信。笔者据所有史料综合推断，他应该为市井乐人。市井乐人参与宫廷音乐表演，这在盛唐并不止李龟年一例，且均发生在盛唐后期，故李龟年的生平经历为我们了解盛唐后期宫廷音乐向民间的开放提供了一个很好的视角。

关键词：李龟年　梨园　盛唐宫廷音乐　玄宗　与民同乐

盛唐是唐代音乐发展的繁荣期，宫廷音乐是盛唐音乐的中心。盛唐宫廷音乐之所以有如此显赫的地位，除了与它的音乐机构较之初唐有所增加以外，还与它逐步打破初盛以来的封闭性，不断地向民间开放有关。学术界历来对盛唐宫廷音乐机构关注较多，成果也较丰富，而对后者却极为疏忽。实际上正是因为后者，盛唐宫廷音乐才能够充分吸纳当时民间音乐的诸多优秀成果，从而保持了卓越的创造能力，因此对中晚唐音乐及音乐文学形成极强的影响力。鉴于这种发展过程的微妙丰富与难以言说等特点，笔者决定选取一个独特的视角以说明之，即通过对活跃于宫廷的盛唐著名乐人李龟年身份的辨析，指出他并非为梨园或其他宫廷音乐机构的乐人而为市井乐人，通过对他音乐表演活动的考察，指出他在盛唐后期曾活跃于宫廷内外，并结合其他史料指出这种现象在盛唐后期还不止一例。这样，我们也就会对盛唐后期宫廷音乐机构对民间的开放有更加直观生动的理解。最后笔者进一步指出玄宗后期“与民同乐”的执政思想是造成盛唐宫廷音乐从封闭走向开放的主要原因。

一

李龟年虽然是唐代极富盛名的乐人，但具体身份却是个谜。之所以会造成这种状况，是因为唐代与之相关的史料绝大部分没有言及他的身份。为了说明之，现将这些史料以时间为序大致排列如下：

1. 唐刘悚《隋唐嘉话·补遗》：李龟年善羯鼓，玄宗问卿打多少杖，对曰："臣打五十杖讫。"上曰："汝殊未，我打却三竖柜也。"后数年，又闻打一竖柜，因锡一拂枚羯鼓棬。①

2. 唐赵自勤《定命录·魏仍》：魏仍与李龟年同选，相与梦。魏梦见侍郎李彭年使人唤，仍于铨门中侧耳听之。龟年梦有人报："侍郎注与君一畿丞。"明日共解此梦，以为门中侧耳是闻字，应是闻喜。果唱闻喜尉。李龟年果唱蕲州蕲县丞。仍后贬齐安郡黄岗尉，准敕量移。乞梦，梦拾得一毛蝇子。与李龟年占议，云："毛字千下有七，应去此一千七百里。"如其言。②

3. 唐佚名《大唐传载》：李龟年、彭年、鹤年兄弟三人，开元中皆有才学盛名，鹤年诗尤妙，唱《渭城》，彭年善舞，龟年善打羯鼓。玄宗问："卿打多少杖？"对曰："臣打五千杖讫。"上曰："汝殊未，我打却三竖柜也。"后数年，有闻打一竖柜，因赐一拂杖，羯鼓后卷流传至建中三年，任使君又传一弟子。使君今取江陵漆盘底，泻水卷中竟日不散，以其至平，又云："卷人鼓只在调竖慢，此卷一调之后，经月如初。"今不知所存。③

4. 唐姚汝能《安禄山事迹》卷下：初玄宗览龟兹曲各部，见《北洛背代》，深恶之，谓乐工李龟年曰："何物音乐为如此不祥之名？"遂令诸曲悉改故名。及闻禄山反，龟年曰："曲名先兆，果不虚矣。"④

---

① 吉心主编、王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第9页，济南，泰山出版社，2000。

② 汝涛编校《全唐小说》，第2482页，济南，山东文艺出版社，1993。

③ 吉心主编、王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第81页，济南，泰山出版社，2000。

④ 车吉心主编、王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第555页，济南，泰山出版社，2000。

5. 唐范摅《云溪友议》卷中“云中命”：明皇幸岷山……伶官张野狐觱篥，雷海靖琵琶，李龟年唱歌，公孙大娘舞剑。初上自击羯鼓，而不好弹琴，言其不俊也。又宁王吹箫，薛王弹琵琶，皆至精妙，其为乐焉。惟李龟年奔迫江潭，杜甫以诗赠之曰：……龟年曾于湘中采访使筵上唱：“红豆生南国，秋来发几枝。赠君多采撷，此物最相思。”又云：“清风明月苦相思，荡子从戎十载余，征人去日殷勤嘱，归雁来时数附书。”此词皆王右丞所制。至今梨园唱焉。歌阕，合座莫不望行幸而惨然。①

6. 唐冯贽《云仙杂记·辨音集》辨琴声楚声：李龟年至岐王宅，闻琴声曰：此秦声。良久又曰：此楚声。主人问之，则前弹者陇西沈妍也，后弹者扬州薛满二妓。大服，乃赠之破红绡蟾酥麨。龟年自铡强取妍，秦音琵琶捍拨而去。②

另外，两唐书亦是如此，没有涉及他的具体身份。

1.《旧唐书·安禄山》：骆谷奏事，先问：“十郎何言？”有好言则喜跃，若但言“大夫须好检校”，则反手据床曰：“阿与，我死也！”李龟年尝敩其说，玄宗以为笑乐。③

2.《新唐书·逆臣下·安禄山》：禄山德林甫，呼十郎。（刘）骆谷每奏事还，先问：“十郎何如？”有好言辄喜；若谓‘大夫好检校’，则反手据床曰：“我且死！”优人李龟年为帝学之，帝以为荣。④

唐代史料中仅有一则涉及他的身份，即唐人胡璩的《谭宾录》，认为他为梨园弟子（下文简称“梨园弟子说”），但是经笔者考察，它却不是信史。为了证论的方便，征引其原文如下：

梨园乐：天宝中，玄宗命宫女数百人为梨园弟子，皆居宜春

---

① 车吉心主编、王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第616页，济南，泰山出版社，2000。

② 汝涛编校《全唐小说》，第3179页，济南，山东文艺出版社，1993。

③ 刘昫等撰《旧唐书》，第200卷上，第5368页，北京，中华书局，1975。

④ 欧阳修、宋祁撰《新唐书》，第225卷上，第6413页，北京，中华书局，1975。

北院。上素晓音律，时有马仙期、李龟年、贺怀智皆洞知律度。安禄山自范阳入觐，亦献白玉箫管数百事，皆陈于梨园，自是音响殆不类人间。[①]

在此史料之前，还有一段：

杨妃：开元中，有中官白秀贞自蜀使回，得琵琶以献。其槽逻杪皆檀为之，温润如玉，光耀可鉴，有金缕红文，影成双凤。杨妃每抱是琵琶，奏于梨园，音韵凄清，飘如云外。而诸王贵主，自虢国已下，竞为贵妃琵琶弟子，每受曲毕，皆广有进献。[②]

《谭宾录》中所表述的这段内容在郑处诲《明皇杂录》中曾出现过，但两者有明显的差异。为了论述的方便，现将《明皇杂录》中涉及的相关文字征引如下：

天宝中，上命宫女子数百人为梨园弟子，皆居宜春北院。上素晓音律，时有马仙期、贺怀智洞知音律。安禄山自范阳入觐，亦献白玉箫管数百事，安皆陈于梨园。自是音响殆不类人音。有中官白秀贞，自蜀使回，得琵琶以献，其槽以逻逤檀为之，温润如玉，光辉可鉴，有金缕红文蹙成双凤。贵妃每抱是琵琶，奏于梨园，音韵凄清，飘如云外。而诸主贵主洎虢国以下，竞为贵妃琵琶弟子，每奏曲毕，广有进献。[③]

将两者进行对比，我们会发现《明皇杂录》较《谭宾录》有两处明显的不同：一，作者明确地将"李龟年"从梨园乐人中去掉了；二，它把中官白秀贞献乐器的时间从"开元中"改为"天宝中"。由于两部著作均属于小说笔记之类，因此究竟哪部记载更为准确，我们不能仅依据其

---

① 车吉心主编、王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第689页，济南，泰山出版，2000。

② 车吉心主编、王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第688页，济南，泰山出版，2000。

③ 郑处诲《明皇杂录》，第51页，北京，中华书局，1997。

成书时间作简单的推断。[①]将两者进行对比，我们发现《明皇杂录》中的这则史料更可信。首先，《明皇杂录》中音乐史料很多，涉及乐人身份的也不少，而《谭宾录》中音乐史料只有三则，涉及乐人身份的仅一则（上文已引）。不仅如此，《明皇杂录》在记载乐人时，身份意识极强，如称王大娘为"教坊乐人"，称谢阿蛮为"新丰市女伶"，称张野狐为"梨园子弟"等。但它仅用"乐工"来指称李龟年。而"乐工"一词在《明皇杂录》中曾多次出现，除了指称李龟年外，还指称府县乐人，如"内郡守令乐工数百人于车上"（卷下）、"元鲁山遣乐工数十人"（卷下）；同时也指称梨园乐人，如"禄山尤致意于乐工，求访颇切，于旬日获梨园弟子数百人"等。可见《明皇杂录》中的"乐工"并不是一个以空间为主的乐人概念，而是一个以性别为主的乐人概念，即指男性乐人。故当郑处诲用"乐工"来称李龟年而以"梨园弟子"、"教坊乐人"或"新丰市女伶"等来指称其他乐人时，至少在他或其同时代人看来，李龟年不属于梨园。其次，从后世人们对两则史料的转引情况来看，人们显然也更认可《明皇杂录》而不是《谭宾录》。以其中"中官白秀贞进献乐器"的时间为例，从以上所引用内容来看，时间显然有差异。笔者对《四库全书》进行电子检索，发现转引《明皇杂录》之"天宝说"的约五篇，分别为：宋李昉《太平御览》卷五八三《乐部》二一"琵琶"、宋陈旸《乐书》卷一四五"乐图论"、宋潘自牧《记纂渊海》卷七八"琵琶"、宋陈敬《陈氏香谱》卷四"檀槽"及明彭大翼《山堂肆考》卷一六二"双凤"等；转引《谭宾录》之"开元说"的约有三则，即宋李昉《太平广记》卷二〇五"琵琶·杨妃"、明曹学佺《蜀中广记》卷七〇"乐器"及明陈耀文《天中记》卷四三"琵琶"等。从转载情况看，人们对《明皇杂录》的信任显然要高于《谭宾录》。所以，虽然《谭宾录》记载李龟年为梨园弟子，但并不意味着它就是信史，更何况这也是唐人史料中唯一一则记载其为梨园弟子的，孤证不成证也是考据最基本的常识。因此，我们不能据《谭宾录》中这则唯一的史料就得出李龟年为梨园弟子之结论。

李龟年不是梨园弟子，我们还可以在唐代史料中得到更多的确证。

---

① 《谭宾录》的成书时间较之《明皇杂录》约要早些。因为据《新唐书·艺文志三》载"胡璩《谭宾录》十卷，字子温，文武时人"，第59卷，第1542页，北京，中华书局，1975。据《四库全书总目提要》载《明皇杂录》"是书成于大中九年"，"大中"为唐宣宗年号。

唐代有两则史料曾将李龟年与梨园放在同一语境下叙述，它们分别是李浚《松窗杂录》及《摭异记》。由于两则史料内容极其相似，故笔者仅将《松窗杂录》的相关文字征引如下：

> 会花方繁开，上乘月夜召太真妃，以步辇从，诏特选梨园弟子中尤者，得乐十六色。李龟年以歌擅一时之名，手捧檀板，押众乐前，欲歌之。上曰："赏名花，对妃子，焉用旧乐词为！"遂命李龟年持金花笺，宣赐翰林学士李白，进《清平调》词三章。……龟年遽以词进，上命梨园弟子约略调抚丝竹，遂促龟年以歌。太真妃持颇梨七宝杯，酌西凉州蒲萄酒，笑领意甚厚。上因调玉笛以倚曲，每曲遍将换，则迟其声以媚之。太真饮罢，饰绣巾重拜。上意龟年常话于五王，独忆以歌得自胜者，无出于此，抑亦一时之极致耳。[①]

由此可见，文中的"梨园弟子"有着特定的内涵，指擅长乐器且专门为玄宗服务的宫廷乐工，而文中的李龟年则以擅唱著称，故尽管两者同时出现，但并不存在包含关系而是并列关系。关于这点，还可以从作者具体的表达中看出，如"诏特选梨园弟子中尤者，得乐十六色。李龟年以歌擅一时之名，手捧檀板，押众乐前，欲歌之""龟年遽以词进，上命梨园弟子约略调抚丝竹，遂促龟年以歌"等，显然是将"梨园弟子"和"李龟年"并列叙述的。可见，尽管唐人将李龟年与梨园置于同一语境下表述，但是并不能据此得出两者存在包含关系之结论；或是将李龟年与梨园弟子放在一起进行叙述，但是并不能由此而得出其确为梨园弟子的结论。

但是这种始于唐人的"梨园弟子说"，在宋代却得到了人们的普遍认同。关于这点，可以从宋人围绕《江南逢李龟年》一诗作者的争辩看出。唐人一直视杜甫为此诗的作者，但是到了两宋之交，人们对此有了质疑。如胡仔，其质疑的理由有二：一是岐王与崔涤卒于开元年间，当时杜甫约十五岁，不可能与之有交往；二是天宝后杜甫没有到

---

① 车吉心主编、王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第515页，济南，泰山出版社，2000。

过江南。[①]针对这种质疑，与胡仔同时代的黄鹤进行了辩护。他在《黄氏补注杜诗》中说："开元十四年，公止十五岁，其时未有梨园弟子。公见李龟年必在天宝十载后。诗云'岐王'，当指嗣岐王珍，据此则所云'崔九堂前'者，亦当指崔氏旧堂耳，不然岐王、崔九并卒于开元十四年，安得与龟年同游耶？"[②]从此辩护之词看出，尽管他们对此诗的作者意见有分歧，但是对李龟年乐人身份的认识却是一致的，即认为其为梨园弟子。既然"李龟年为梨园弟子"是胡仔与黄鹤对此诗著作版权辩论的一个潜在前提，那么由此可以推断，两宋之交的人在此问题上看法是一致的，这显然与唐人的态度不同。那么为什么宋人会与唐人存在差异呢？笔者以为，这与时间的推移导致人们对这段历史逐渐产生误解有关。为了说明这点，笔者举三则与李龟年相关的，唐宋人的不同记载说明之。现将这三则史料排列如下：

1. 唐郑处诲《明皇杂录》卷下：唐开元中，乐工李龟年、彭年、鹤年兄弟三人皆有才学盛名。彭年善舞，鹤年、龟年能歌，尤歌妙制《渭川》，特承顾遇。于东都起第宅，僭侈之制，逾于公侯，宅在东都通远里，中堂制度甲于都下。今裴晋公移于定鼎门外别墅，号绿野堂。其后龟年流落江南，每遇良辰胜赏，为人歌数阕，座中闻之莫不掩泣罢酒。则杜甫尝赠诗所谓"岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻，正值江南好风景，落花时节又逢君"，崔九堂殿，中监涤中书令湜之第也。[③]

2. 唐范摅《云溪友议》卷中"云中命"：明皇幸岷山，百官毕窜辱，积尸满中原，士族随车驾也。伶官张野狐觱篥，雷海清琵琶，李龟年唱歌，公孙大娘舞剑。初上自击羯鼓，而不好弹琴，言其不俊也。又宁王吹箫，薛王弹琵琶，皆至精妙，共为乐焉。惟李龟年奔迫江潭，杜甫以诗赠之曰：……龟年曾于湘中采访使筵上唱："红豆生南国，秋来发几枝。赠君多采撷，此物最相思。"又云："清风明月苦相思，荡子从戎十载余，征人去日殷勤嘱，归

① 胡仔《苕溪渔隐丛话·前集》第14卷"杜少陵九"云："此诗非子美作。岐王开元十四年薨，崔涤亦卒于开元中。是时子美方十五岁，天宝后子美未尝至江南。"《笔记小说大观》，第1册，第95页，扬州，广陵古籍刻印社，1983。
② 仇兆鳌《杜诗详注》，第2061页，北京，中华书局，1979。
③ 郑处诲《明皇杂录》，第27页，北京，中华书局，1997。

雁来时数附书。"此词皆王右丞所制。至今梨园唱焉。歌阕，合座莫不望行幸而惨然。[①]

3. 宋计有功《唐诗纪事》卷十六："王维"：禄山之乱，李龟年奔于江潭，曾于湘中采访使筵上唱云：'红豆生南国，秋来发几枝。赠君多采撷，此物最相思。'又'清风明月苦相思，荡子从戎十载余。征人去日殷勤嘱，归雁来时数附书。'此皆维所制而梨园唱焉。[②]

从第一则史料来看，我们所获得的与李龟年身份相关的信息仅是：他是开元年间的著名乐人，深受玄宗的宠信，安史之乱后流落到江南，以演唱谋生，曾与杜甫相遇。其中并没有涉及梨园方面的任何信息。

将第二则史料与第一则对比，我们发现叙述的主题有了变化，除了讲李龟年与杜甫的交往之外，还涉及李龟年与王维的关系，在叙述后一层关系时，作者提及梨园，但最终的落脚点却是王维与梨园之关系而非李龟年与梨园之关系。其叙述思路主要如下：李龟年流落到江南后曾在筵席上表演，传唱的诗有王维的。到了作者范摅所处的晚唐，王维的诗还在梨园中传唱。将第二则史料进行整体分析，我们发现，其叙述的重点明显放在王维身上。从唐代相关史料来看，王维的艺术修养极高，不但诗作得好，而且还精通音乐；[③]同时他还做过朝廷的乐官。[④]所以

① 车吉心主编、王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第616页，济南，泰山出版社，2000。

② 计有功《唐诗纪事》，第236页，上海，中华书局，1965。

③ 如唐李肇《唐国史补》卷上："人有画《奏乐图》，维熟视而笑，或问其故，维曰：'此是《霓裳羽衣曲》第三迭第一拍'，好事者集乐工验之，一无差谬。"车吉心主编、王育济副主编，《中华野史·唐朝卷》，第586页，济南，泰山出版社，2000。此则史料后来在《旧唐书》、《新唐书》及宋王谠《唐语林》中都有转述。另外唐人薛用弱《集异记·王维》亦载其"性闲音律，妙能琵琶，游历诸贵之间，尤为岐王之所眷重"，并且还为公主表演过琵琶独奏，其曲词就是王维自己平时所作的诗。李时人编校、何满子审定《全唐五代小说》，第792页，西安，陕西人民出版社，1998。

④ 王谠《唐语林》第5卷"补遗"："王维为大乐丞，被人嗾令舞《黄狮子》，坐是出官。《黄狮子》者，非天子不舞也，后辈慎之。"车吉心主编、王育济副主编，《中华野史·唐朝卷》，第411页，济南，泰山出版社，2000。

他的诗作深受乐人的喜欢，被大量地采入到乐曲中传唱。[1]代宗登基以后，朝廷还对其歌诗作过收集与整理。[2]正是因为深得人们的喜爱和朝廷的重视，所以才会出现在范摅所处的晚唐时代梨园传唱其诗的盛况。由于第二则史料的主旨在于说明王维的诗不仅为盛唐时人所传唱，如李龟年等，而且到了晚唐仍然广受欢迎，连梨园也在传唱，所以尽管李龟年与梨园同时出现，但两者在时间上显然构成的是并列关系而非包含关系。这与上文唐李浚《松窗杂录》中对两者的表述相似。当然，将第二则史料与第一则史料进行对比，再联系到上文所引的《松窗杂录》那段记载，我们会发现随着历史的推移，李龟年与梨园的关系在唐人的表述中不断地贴近。

再看第三则史料，它在表述思路上与第二则史料相同，仅关注王维与梨园的关系，但在具体表述上却出现了差异。如第二则史料曰"此词皆王右丞所制。至今梨园唱焉"，在第三则史料中则曰"此皆维所制而梨园唱焉"，后者明显去掉了"至今"二字，这看似细微的变动却意味深长。前文已言，当范摅用"至今"一词来修饰"梨园"时，就对梨园作了严格的限定，特指晚唐的梨园，从而与盛唐时的李龟年在时间上构成并列关系。但是当宋人计有功将"至今"去掉以后，"梨园"的外延明显便扩大了，故这时先言李龟年传唱其诗，后言"此皆维所制而梨园唱焉"时，李龟年唱其诗便构成"梨园"唱其诗的具体例证之一，这样一来，李龟年与梨园便构成了明显的隶属关系。

可见，导源于唐人的李龟年为梨园弟子说，本身是不可信的。但随着时间的推移，宋人对此段历史逐渐出现了误解，所以这种错误的说法才会被延续下去。而宋以后的人便将宋人普遍认同的错误学说作为确论进行全盘接受。这样一来，李龟年为梨园弟子说便一直被延续着，清

---

① 如《新唐书·文艺中·王维》："宝应中，代宗语缙曰：'朕尝于诸王座闻维乐章，今传几何？'"第202卷，第5766页，北京，中华书局，1975。如刘禹锡在《唐故尚书主客员外郎卢公集序》中赞誉卢象有"妍词一发，乐府传贵"，由于卢象"始以章句振起于开元中，与王维、崔颢比肩骧首，鼓行于时"，由此可推，王维的诗在盛唐也极受宫廷乐人的喜爱与传唱。董诰等编《全唐文》，第605卷，第2708页，上海，上海古籍出版社，1995。

② 《新唐书·文艺中·王维》："遣中人王承华往取，（王）缙裒集数十百篇上之。"第202卷，第5766页，北京，中华书局，1975。

代施鸿保、[①]浦起龙[②]及今人闻一多等均认同此说。[③]

那么，李龟年的乐人身份究竟是什么？虽然上文已证李龟年与梨园没有关系，人们可能会猜想他可能为梨园之外的宫廷乐人，如太常寺或教坊，因为盛唐宫廷音乐机构有三个，即太常寺、梨园与教坊。从上文所列举的与李龟年相关的史料来看，他擅长的音乐技艺很多，他不但擅歌，而且还精通音律，能够演奏乐器，甚至还会俳优，因此不可能隶属于盛唐“典礼作乐”的太常。故如果他为盛唐宫廷乐人的话，那么只可能隶属于教坊，因为盛唐宫廷音乐机构主要有太常寺、教坊与梨园。盛唐教坊具体情况，我们可以从曾经在盛唐生活过的崔令钦的《教坊记》那里得到特别翔实的了解。既然李龟年是盛唐极富盛名的乐人，那么如果他隶属于教坊的话，崔令钦必然会对之有所记载，但遍览《教坊记》后，我们发现尽管崔令钦虽然提及众多的盛唐教坊乐人，但对李龟年却只字没提；再者较崔令钦稍后一点的郑处诲在《明皇杂录》中也同样记载了盛唐众多的乐人，前文已言，从记载情况来看，他对乐人的身份意识很强，记载中也曾提及教坊乐人，如王大娘等，却始终以“乐工”称呼李龟年，这些均说明李龟年不是教坊乐人。其实，他之所以会被人们视为宫廷乐人，是因为他受到玄宗宠爱，参与过宫廷音乐活动，如李端《赠李龟年》：“青春事汉主，白首入秦城。遍识才人字，多知旧曲名”[④]等。事实上，结合同时期的其他史料，我们发现，这种现象

① 施鸿保《读杜诗说》：“疑此诗见字，只当泛贴人说，言龟年昔在岐王、崔九处时，人常见闻，今我又遇之江南，又字，是言我又见闻，与亦字同’，非谓昔曾见闻，今又见闻也。如谓开元十四年未有梨园子弟，则或龟年先以见技名长安，为岐王、崔九招游，后乃入梨园中耳。”第23卷，第229页，上海，上海古籍出版社，1983。

② 浦起龙《读杜心解》：“尝考《明皇杂录》，梨园弟子之设，在天宝中。时有马仙期、李龟年、贺怀智，皆洞知律度者。是时龟年等乃曲师，非弟子也。曲师之得幸，为宜春助教耳，则开元以前，李何必不在京师。”第3册，第860页，北京，中华书局，2000。

③ 闻一多《少陵先生年谱会笺》：“按《唐会要》：‘开元二年，上以天下天事，听政之暇，于梨园自教法曲，必尽其妙，谓之‘皇帝梨园弟子’。”《雍录》：“开元二年，置教坊于蓬莱宫侧，上自教法曲，谓之‘梨园弟子’。”公《剑器行序》亦云：“自高头宜春、梨园二教坊内人，洎外供奉舞女，晓是舞者，圣文神武皇帝初，公孙一人而已。”公观舞在开元五年（或作三年），时亦有梨园之称，乃谓开元十四年，无梨园弟子，何哉。”闻一多著，李定凯编校，《闻一多学术文钞·唐诗人研究》，第42页，成都，巴蜀书社，2003。

④ 彭定求等纂辑《全唐诗》，第285卷，第3247页，北京，中华书局，1979。

在盛唐绝不是特例，如新丰市乐人谢阿蛮、[①]长安青楼乐妓念奴[②]以及僧人澄上人等[③]均受宠于帝妃而出入过宫廷。因此，当我们将李龟年充分排斥于宫廷音乐机构之外时，我们便不难得出这样的结论，李龟年应该是当时著名的市井乐人。

二

由于李龟年是盛唐极富盛名的乐人，故人们对其身份的认定及其音乐表演活动的考察实际上有利于我们深入了解盛唐音乐的发展状况。当宋及宋以后的人将其身份一致定位于梨园乐人时，实际上也代表了这样一种认识，即盛唐民间乐人是不可能自由地参与宫廷音乐活动的，如有些学者认为他即便是市井乐人，最终还是进入了梨园。[④]这也就意味着从宋代开始，人们对这样的观点几乎持一致的认同态度：盛唐宫廷音乐尽管极为发达，但却始终处于封闭状况，与当时的民间音乐是相对独

① 郑处诲《明皇杂录·补遗》："善舞《凌波曲》，常入宫中，杨贵妃遇之甚厚，亦游于国忠及诸姨宅。上至华清宫，复令召焉"；宋乐史《杨太真外传》卷下亦曰："新丰有女伶谢阿蛮，善舞《凌波曲》，旧出入宫禁，贵妃厚焉。"第46页，北京，中华书局，1997。

② 元稹《连昌宫词》："力士传呼觅念奴，念奴潜伴诸郎宿。须臾觅得又连催，特敕街中许然烛。春娇满眼睡红绡，掠削云鬟旋装束。飞上九天歌一声，二十五郎吹管逐。逡巡大遍凉州彻，色色龟兹轰录续"，并自注曰："念奴，天宝中名倡，善歌，每岁楼下酺宴，累日之后，万众喧隘，严安之、韦黄裳辈辟易不能禁。众乐为之罢奏，明皇遣高力士大呼楼下曰：欲遣念奴唱歌，邠二十五郎小管［逐］（篴）。看人能听否。未尝不悄然奉诏。其为当时所重也如此。然而明皇不欲夺侠游之盛，未尝置在宫禁。或岁幸汤泉，时巡东洛，有司潜从行而已。"彭定求等纂辑《全唐诗》，第419卷，第4624页，北京，中华书局，1979。五代王仁裕《开元天宝遗事》卷一"眼色媚人"曰："念奴者，有姿色，善歌唱，未尝一日离帝左右。"车吉心主编、王育济副主编，《中华野史·唐朝卷》，第520页，济南，泰山出版社，2000。

③ 严维《相里使君听澄上人吹小管》："秦僧吹竹闭秋城，早在梨园称主情。今夕襄阳山太守，座中流泪听商声。"彭定求等纂辑《全唐诗》，第263卷，第2914页，北京，中华书局，1979。

④ 施鸿保《读杜诗说》："疑此诗见字，只当泛贴人说，言龟年昔在岐王、崔九处时，人常见闻，今我又遇之江南，又字、是言我又见闻，与亦字同'，非谓昔曾见闻，今又见闻也。如谓开元十四年未有梨园子弟，则或龟年先以见技名长安，为岐王、崔九招游，后乃入梨园中耳。"第23卷，第229页，上海，上海古籍出版社，1983。

立的存在。但当我们对李龟年的真实身份进行考辨后，却发现其并非为梨园乐人，也并非为太常寺或教坊等其他宫廷机构的乐人，而是一位市井乐人。这种结论势必会引起我们对盛唐宫廷音乐发展特点的重新思考。前文已言，在盛唐，宫廷以外的乐人参与到宫廷音乐活动中来，并非李龟年一例，还有如念奴、谢阿蛮，其至僧人澄上人等。这样一来，我们不禁会追问：盛唐宫廷音乐之于民间，是封闭，还是开放？抑或是从封闭走向开放？对此问题的探究，我们仍然从李龟年这位极具代表性的乐人之生平活动入手。

从《大唐传载》"开元中皆有才学盛名"，《安禄山事迹》卷下"及闻禄山反，龟年曰：'曲名先兆，果不虚矣'"，《云溪友议》卷中"云中命"："惟李龟年奔迫江潭，杜甫以诗赠之"，杜甫《江南逢李龟年》，以及李端《赠李龟年》："青春事汉主，白首入秦城"等来看，其生平大致如下：在开元后期及天宝年间为玄宗所宠信，曾出入于宫廷及权贵豪门，进行音乐表演活动；安史之乱以后流落到江南，靠歌唱为生过着落魄的生活，年迈后又回到了北方。由此可见，盛唐后期是其音乐表演及活跃于宫廷的时期。无独有偶，其他的市井乐人也是在盛唐后期活跃于宫廷的，如长安青楼乐人念奴，元稹在《连昌宫词》中注曰："念奴，天宝中名倡，善歌。……然而明皇不欲夺侠游之盛，未尝置在宫禁。或岁幸汤泉，时巡东洛，有司潜从行而已"，[①]可见，其在天宝年间曾活跃于宫廷；如新丰市井乐人谢阿蛮，无论是《明皇杂录》还是《杨太真外传》，均是将之放在安史之乱前夕予以记载的。可见，盛唐市井乐人参与宫廷音乐的表演主要集中于后期。这样一来，盛唐宫廷音乐的发展对于民间而言显然分为两个时期，前期处于封闭状态，后期处于开放状态。

盛唐宫廷音乐发展之所以如此，笔者认为原因主要有二：一是盛唐前期宫廷音乐新设机构的成员主体仍然是来自太常寺，这使得它延续初唐时封闭性特点；二是玄宗后期"与民同乐"的执政思想导致了宫廷音乐开始向民间开放，民间音乐由此进入到宫廷的视野。在盛唐前期，由于玄宗对音乐的热衷，宫廷音乐机构有了增设，但是这种变化所带来的结果，仅仅是音乐表演职能的细化，即将"礼乐"仍然归于太常寺，"俳优杂伎"归于教坊，法曲归于梨园。因此新设机构的主体成员仍然来源于太常寺。如教坊，虽然最初成员由两部分组成，一部分是玄宗的

---

① 彭定求等纂辑《全唐诗》，第419卷，第4624页，北京，中华书局，1979。

蕃邸散乐乐人，崔令钦《教坊记》："玄宗之在蕃邸，有散乐一部，戢定妖气，颇籍其力；及膺大位，且羁縻之"；[①]一部分是太常寺的俗乐乐人，"常于九曲阅太常乐，卿姜晦，嬖人楚公皎之弟也，押乐以时。凡戏辄分两朋，以判优劣，则人心竞勇，谓之热戏……翌日，诏曰：'太常礼司，不宜典俳优杂伎。'乃置教坊，分为左右而隶焉。"[②]但后者数量极多，唐段安节《乐府杂录》："古乐工都计五千余人，内一千五百人俗乐，系梨园新院于此，旋抽入教坊。计司每月请料，于乐寺给散"，[③]显然是教坊的主体。再如梨园，最初成立时，成员也完全来源于太常寺，《新唐书·礼乐十二》："玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号'皇帝梨园弟子'。"[④]

到了开元后期，由于政治清明，社会稳定繁荣，玄宗有了"与民同乐"的想法，如他在开元十二年颁布了《内出云韶舞敕》："自立云韶内府，百有余年，都不出于九重。今欲陈于万姓，冀与群公同乐，岂独娱于一身？"[⑤]受此政策导向的影响，朝廷一方面在京城周边府县定期组织大酺活动，另一方面还相继颁布诏书，倡导和鼓励朝臣进行宴乐，关于这点，笔者曾在论文中详细列举过。[⑥]宫廷音乐机构因此逐渐参与到宫外的音乐表演中来，由此从封闭走向了开放。当然，它的这种开放性是双向的，不仅宫廷音乐机构参与宫外的音乐活动，而且民间音乐也参与到宫廷音乐表演。优秀的民间乐人可以参与宫廷音乐表演，如李龟年、谢阿蛮等，而且还可以入籍其中，如长安市井吹笛高手李谟，后来被选入梨园的法部；[⑦]如许和子，原为地方乐人，因擅歌而被地方官员推荐到宫廷中，成为内教坊的"内人"等。[⑧]盛唐后期教坊与梨园均开

① 《中国戏曲论著集成》（一），第20–21页，北京，中国戏剧出版社，1959。

② 《中国戏曲论著集成》（一），第21页，北京，中国戏剧出版社，1959。

③ 《中国戏曲论著集成》（一），第21页，北京，中国戏剧出版社，1959。

④ 欧阳修、宋祁撰《新唐书》，第22卷，第476页，北京，中华书局，1975。

⑤ 宋敏求编，洪丕谟、张伯元、沈敖大点校《唐大诏令集》，第81卷，第421页，上海，学林出版社，1992。

⑥ 柏红秀《论宴乐之风与中晚唐宫廷音乐的发展》，《乐府学》，第4辑，北京，学苑出版社，2008。

⑦ 袁郊《甘泽谣》，《唐五代笔记小说大观》，第548页，上海，上海古籍出版社，2000。

⑧ 段安节《乐府杂录》："开元中，内人有许和子者，本吉州永新县乐家女也。开元末选入宫，即以永新名之，籍于宜春院。既美且慧，善歌，能变新声。"车吉心主编、王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第602–603页，济南，泰山出版社，2000。

始吸纳民间乐人。如崔令钦《教坊记》载教坊小儿隐瞒身份进行表演，结果“中使宣旨云：‘此伎尤难，近教坊教成’”，[①]如梨园，天宝年间成立了小部音声，唐袁郊《甘泽谣》：“值梨园法部置小部音声，凡三十余人，皆十五以下”，[②]其中有一位就是许云封，从许云封的生平来看，这些乐童显然全部选自民间。

由上文李龟年乐人身份的考辨及其音乐表演活动的展述，并结合同时代乐人的活动状况，我们发现，盛唐后期宫廷音乐对民间逐渐由封闭走向了开放，这种开放与玄宗后期“与民同乐”的执政政策密切相关。民间乐人在盛唐后期不但可以参与到宫廷音乐活动中，而且还可以入籍到宫廷音乐机构。前文已言，盛唐前期宫廷音乐机构的增设使得宫廷音乐表演的各种职能有了精细的分工，同时各音乐机构均有着自身的一套管理制度，这必然会造成宫廷乐人整体艺术水平的迅速提升。虽然中唐的元稹把盛唐后期著名青楼歌妓念奴最终没有入籍宫廷的原因归于玄宗“不欲夺侠游之盛，未尝置在宫禁”，实际上只要阅读《教坊记》与《乐府杂录》等，我们便会发现，念奴虽然在市井中堪称一流，但如果将之置于宫廷中考察，她就未必有多突出，因为当时宫廷拥有数量众多技艺超群的乐人，如任氏四女、许和子等。这样一来，当盛唐宫廷音乐向民间开放时，它自然会接触到民间音乐中诸多新活的元素，一旦被融入进来，必然会大大提升其音乐水平。记载盛唐教坊盛况的《教坊记》中所载的乐曲大量带有浓郁的民间色彩，并且诸多的乐曲在中晚唐民间广为流传，均是很好的说明。因此盛唐后期宫廷音乐对民间由封闭走向开放对盛唐音乐及整个唐代音乐发展的意义极大。

作者简介：柏红秀（1975—），女，江苏盐城人，盐城师范学院文学院副教授，南京师范大学文学院出站博士后，从事中国古代音乐文学研究。本文为江苏省教育厅高校哲学社会科学基金项目(08SJD7500017)“中晚唐音乐文化活动与文人歌辞研究”阶段性成果之一。

---

① 《中国戏曲论著集成》(一)，第22页，北京，中国戏剧出版社，1959。

② 袁郊《甘泽谣》，《唐五代笔记小说大观》，第548页，上海，上海古籍出版社，2000。

唐梨园弟子考辩

◇ *左汉林*

（北京，中央财经大学文化与传媒学院，100081）

提　要：梨园是唐代直接服务于皇帝和宫廷的高级别的乐舞演出机构，梨园的乐人被称为梨园弟子。本文对可考的梨园弟子的生平、技艺等情况进行考辩。

关键词：唐代　梨园　梨园弟子　生平　技艺

关于梨园弟子的情况已有学者进行过考证，如李尤白先生《梨园考论》、李昌集先生《唐代宫廷乐人考略》等。①本文试图对前人论述略有补充，试考唐代梨园弟子的人员和生平事迹如下。

1．胡雏

《新唐书》卷一百三十《崔隐甫传》："崔隐甫，贝州武城人。……迁洛阳令。梨园弟子胡雏善笛，有宠，尝负罪匿禁中。帝（玄宗）以他事召隐甫，从容指曰：'就卿丐此人。'对曰：'陛下轻臣而重乐工，请解官。'再拜出，帝遽谢，与胡雏，隐甫杀之。"②《唐国史补》卷上及《唐语林》卷二《政事》下所记略同。胡雏为玄宗时人，善吹笛，深受玄宗宠爱，因罪被洛阳令崔隐甫所诛。按《旧唐书》卷一百八十五下《崔隐甫传》："隐甫，开元初再迁洛阳令，理有威名。九年，自华州刺史转太原尹，人吏刊石颂其美政。"③又《全唐文》卷二百五十三有苏颋《授崔隐甫洛阳县令制》，苏颋掌文诰在开元四年（716）之前，则崔隐甫任洛阳令当在开元初至开元九年之间。崔隐甫诛梨园弟子胡雏亦当在此期间。又梨园建立于开元二年，则胡雏供职梨园当大约在开元二年

① 李尤白《梨园考论》，西安，陕西人民出版社，1995；李昌集《唐代宫廷乐人考略》，钟振振等主编《第三届唐宋诗词国际学术研讨会论文集》，第21页，北京，中国社会出版社，2004。

② 欧阳修、宋祁《新唐书》，第4497页，北京，中华书局，1975。

③ 刘昫等《旧唐书》，第4812页，北京，中华书局，1975。

（714）至开元九年（721）之间。

2．公孙大娘

杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》：“昔有佳人公孙氏，一舞剑气动四方。……先帝侍女八千人，公孙剑器初第一。五十年间似反掌，风尘倾动昏王室。梨园子弟散如烟，女乐馀姿映寒日。”[①]则舞剑器之公孙大娘当为梨园弟子。世传张旭观公孙大娘舞剑器而书法大进。《新唐书》卷二百二《张旭传》：“旭，苏州吴人……旭自言，始见公主担夫争道，又闻鼓吹，而得笔法意，观倡公孙舞剑器，得其神。”[②]张彦远《历代名画记》卷九、李肇《唐国史补》卷上、《全唐文》卷四百三十三陆羽《僧怀素传》所记略同。李白《草书歌行》：“王逸少，张伯英，古来几许浪得名。张颠老死不足数，我师此义不师古。古来万事贵天生，何必要公孙大娘浑脱舞。”[③]又有记怀素从公孙大娘舞剑器中悟出笔意者，唐段安节《乐府杂录》：“开元中有公孙大娘善舞剑器，僧怀素见之，草书遂长，盖准其顿挫之势也。”[④]又《太平御览》卷五百六十九《乐部》七引《明皇杂录》曰：“上御勤政楼，大张声乐，罗列百伎……时刘晏为秘书省正字，年方小，形状狞劣而惠悟过人。上召于楼上帘下，贵妃置于膝，为施粉黛，与之巾栉。上令咏王大娘戴竿……时有公孙大娘者，善剑舞，能为邻里曲及裴将军，士谓之春秋设。大张伎乐，虽小大优劣不同，而剧其华侈。遐方僻郡，欢纵亦然。”[⑤]则公孙大娘舞剑器时正当刘晏幼时，刘晏一般认为生于开元四年（716），七岁举神童，授秘书省正字，则玄宗此次御勤政楼大张声乐当在开元十一年（723）前后。此时正是梨园的兴盛期，可知公孙大娘在开元十一年前后已供奉梨园。按杜甫生于先天元年（712），他幼年观看公孙大娘表演推测当在开元十年前后，时公孙大娘为梨园弟子。公孙大娘在当时和中晚唐声名甚巨，屡有人形诸歌咏，如郑嵎《津阳门诗》云：“千秋御节在八月，会同万国朝华夷。花萼楼南大合乐，八音九奏鸾来仪。都卢寻橦诚龌龊，公孙剑

---

① 彭定求等编《全唐诗》，第2361页，北京，中华书局，1999。

② 欧阳修、宋祁《新唐书》，第5764页，北京，中华书局，1975。

③ 彭定求等编《全唐诗》，第1731页，北京，中华书局，1999。

④ 段安节《乐府杂录》（《中国古典戏曲论著集成》本），第49页，北京，中国戏剧出版社，1959。

⑤ 李昉《太平御览》，第2573页，北京，中华书局，1998。

伎方神奇。”[①]司空图《剑器》云：“楼下公孙昔擅场，空教女子爱军装。潼关一败吴儿喜，簇马骊山看御汤。”[②]

3．潘大同

陈鸿祖《东城老父传》：“老父姓贾名昌，长安宜阳里人。开元元年癸丑生。……（开元）二十三年，玄宗为娶梨园弟子潘大同女，男服佩玉，女服绣襦，皆出御府。昌男至信至德。天宝中，妻潘氏以歌舞重幸于杨贵妃。夫妇席宠四十年，恩泽不渝，岂不敏于伎谨于心乎？……禄山往年朝于京师，识昌于横门外，及乱二京，以千金购昌长安洛阳市。昌变姓名依于佛舍，除地击钟，施力于佛。洎太上皇归兴庆宫，肃宗受命于别殿，昌还旧里。居室为兵掠，家无遗物，布衣憔悴，不复得入禁门矣。明日复出长安南门道，见妻儿于招国里，菜色黯焉。儿荷薪，妻负故絮。昌聚哭诀于道。遂长逝，息长安佛寺，学大师佛旨。……妻潘氏后亦不知所往。”[③]可知潘大同在开元中为梨园弟子，开元二十三年（735）玄宗将其女（善歌舞）嫁于鸡坊五百小儿长贾昌。安史乱后，贾昌出家为僧，妻潘大同女不知所往。李昌集先生以为潘大同女亦为梨园弟子。[④]

4．贺怀智

《太平广记》卷二〇四《乐》二引《谭宾录》云：“天宝中，玄宗命宫女数百人为梨园弟子，皆居宜春北院。上素晓音律，时有马仙期、李龟年、贺怀智皆洞知律度。”[⑤]则贺怀智为梨园弟子。元稹《琵琶歌》：“琵琶宫调八十一，旋宫三调弹不出。玄宗偏许贺怀智，段师此艺还相匹。”[⑥]《乐府杂录》：“（琵琶）始自乌孙公主造，马上弹之。有直项者，曲项者，曲项盖使于急关也。……开元中有贺怀智，其乐器以石为槽，鹍鸡筋作弦，用铁拨弹之。”[⑦]《酉阳杂俎》卷六《乐》：“古琵琶用鹍

① 彭定求等编《全唐诗》，第6618页，北京，中华书局，1999。

② 彭定求等编《全唐诗》，第7318页，北京，中华书局，1999。

③ 董诰等编《全唐文》，第7412页，北京，中华书局，1983。

④ 李昌集《唐代宫廷乐人考略——唐代宫廷华乐、胡乐状况一个角度的考察》，钟振振等主编《第三届唐宋诗词国际学术研讨会论文集》，第21页，北京，中国社会出版社，2004。

⑤ 李昉《太平广记》，第1544页，北京，中华书局，1961。

⑥ 彭定求等编《全唐诗》，第4640页，北京，中华书局，1999。

⑦ 段安节《乐府杂录》（《中国古典戏曲论著集成》本），第50页，北京，中国戏剧出版社，1959。

鸡股。开元中，段师能弹琵琶，用皮弦。贺怀智破拨弹之，不能成声。”[①]《酉阳杂俎》卷十二《语资》：“乐工贺怀智、纪孩孩，皆一时绝手。”[②]《次柳氏旧闻》：“玉环者，睿宗所御琵琶也。异时，上张乐宫殿中，每尝置之别榻，以黄帕覆之，不以杂他乐器，而未尝持用。至，俾乐工贺怀智取调之。”[③]则贺怀智精于琵琶。《独异志》卷下：“玄宗偶与宁王博，召太真妃立观，俄而风冒妃帔，覆乐人贺怀智巾帻，香气馥郁不灭。后幸蜀归，怀智以其巾进于上，上执之潸然而泣，曰：‘此吾在位时，西国有献香三丸，赐太真，谓之瑞龙脑。’”[④]《酉阳杂俎》卷一《忠志》所记略同。则梨园弟子贺怀智自开元至天宝年间及安史之乱后玄宗回到长安这段时间均供职于梨园。

5．李龟年

李昉《太平广记》卷二〇四《乐》二引《谭宾录》：“天宝中，玄宗命宫女数百人为梨园弟子，皆居宜春北院。上素晓音律，时有马仙期、李龟年、贺怀智皆洞知律度。”[⑤]李端《赠李龟年》：“遍识才人字，多知旧曲名。”[⑥]则李龟年为梨园弟子，知音律，善歌。[⑦]《大唐传载》：“龟年善打羯鼓。”[⑧]宋王谠《唐语林》卷五《补遗》：“李龟年、彭年、鹤年弟兄三人，开元中皆有才学盛名。鹤年能歌词，尤妙制《渭州》。彭年善舞。龟年善打羯鼓。”[⑨]则李龟年除善歌之外亦善打羯鼓。郑处诲《明皇杂录》卷下：“唐开元中，乐工李龟年、彭年、鹤年兄弟三人，皆有才学盛名。彭年善舞，鹤年、龟年能歌，尤妙制《渭川》，特承顾遇。

① 段成式《酉阳杂俎》（《唐五代笔记小说大观》本），第607页，上海，上海古籍出版社，2000。

② 段成式《酉阳杂俎》（《唐五代笔记小说大观》本），第645页，上海，上海古籍出版社，2000。

③ 李德裕《次柳氏旧闻》（《唐五代笔记小说大观》本），第469页，上海，上海古籍出版社，2000。

④ 李亢《独异志》（《唐五代笔记小说大观》本），第948页，上海，上海古籍出版社，2000。

⑤ 李昉《太平广记》，第1544页，北京，中华书局，1961。

⑥ 彭定求等编《全唐诗》，第3247页，北京，中华书局，1999。

⑦ 按柏红秀认为李龟年非梨园弟子，见《李龟年非梨园弟子辩》，《第二届乐府与歌诗国际学术研讨会论文集》，第150页，首都师范大学，2009。

⑧ 佚名《大唐传载》（《唐五代笔记小说大观》本），第891页，上海，上海古籍出版社，2000。

⑨ 王谠《唐语林》，第480页，北京，中华书局，1987。

于东都大起第宅，僭侈之制，逾于公侯。宅在东都通远里，中堂制度甲于都下。”[1]又宋李昉《太平广记》卷二〇四《乐》二引《松窗录》记开元中李龟年歌李白《清平调》三章事，则李龟年可能在开元中既已供职梨园，并有巨大声名。《旧唐书》卷二百上《安禄山传》和《新唐书》卷二百二十五上《安禄山传》记李龟年在天宝年间学安禄山的言谈举止，玄宗以为笑乐，则李龟年天宝年间当尚在梨园。唐范摅《云溪友议》卷中“云中命”条云：“明皇幸岷山，百官皆窜辱，积尸满中原……唯李龟年奔迫江潭，杜甫以诗赠之曰：‘岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻。正值江南好风景，落花时节又逢君。’龟年曾于湘中采访使筵上唱：‘红豆生南国，秋来发几枝。赠君多采撷，此物最相思。’又：‘清风朗月苦相思，荡子从戎十载馀。征人去日殷勤嘱，归雁来时数附书。’此词皆王右丞所制，至今梨园唱焉。歌阕，合座莫不望行幸而惨然。”[2]则安史乱中李龟年流落到江南，仍以歌唱为生，他供职梨园的时间在开元、天宝年间。

6. 迎娘

郑嵎《津阳门诗》：“瑶光楼南皆紫禁，梨园仙宴临花枝。迎娘歌喉玉窈窕，蛮儿舞带金葳蕤。”[3]则迎娘为梨园弟子，善歌。又同诗云：“开元到今逾十纪，当初事迹皆残隳。”可知迎娘在梨园的时间当在开元、天宝年间。

7. 蛮儿

据郑嵎《津阳门诗》，[4]则蛮儿与迎娘同为梨园弟子，善舞。蛮儿与迎娘在梨园的时间略同，亦当在开元天宝年间。

8. 澄上人

严维《相里使君宅听澄上人吹小管》：“秦僧吹竹闭秋城，早在梨园称主情。今夕襄阳山太守，座中流泪听商声。”[5]则澄上人曾为梨园弟子，善吹小管。按严维天宝中应进士试未第，至德二载（757）登进

---

① 郑处诲《明皇杂录》（《唐五代笔记小说大观》本），第962页，上海，上海古籍出版社，2000。

② 范摅《云溪友议》（《唐五代笔记小说大观》本），第1290页，上海，上海古籍出版社，2000。

③ 彭定求等编《全唐诗》，第6618页，北京，中华书局，1999。

④ 彭定求等编《全唐诗》，第6618页，北京，中华书局，1999。

⑤ 彭定求等编《全唐诗》，第2914页，北京，中华书局，1999。

士第，授诸暨尉，大历十二年（777）入河南幕，兼河南尉，大历十四年（779）入为秘书郎，建中元年（780）卒。据诗意，此诗当作于大历十二年（777）至大历十四年（779）入河南幕期间。诗称："秦僧吹竹闭秋城，早在梨园称主情"，则澄上人供职梨园或在开元、天宝年间，安史乱后流落民间，后出家为僧。

9．李謩

《太平广记》卷二〇四《乐》二引《甘泽谣》云："韦公洞晓音律，谓其笛声酷似天宝中梨园法曲李謩所吹者。遂召云封问之，乃是李謩外孙也。云封曰：'某任城旧士，多年不归。天宝改元，初生一月。时东封回驾，次至任城。外祖闻某初生，相见甚喜，乃抱诣李白学士，乞撰令名。……某才始十年，身便孤立，因乘义马，西入长安。外祖悯以远来，令齿诸舅学业。谓某性知音律，教以横笛。每一曲成，必抚背赏叹。……'韦公曰：'我有乳母之子，其名千金，尝于天宝中受笛李供奉。艺成身死，每所悲嗟。旧吹之笛，即李君所赐也。'遂囊出旧笛。"[①]可知李謩曾供奉梨园，时间当在开元天宝中。（李昉《太平广记》卷二〇四《乐》二引《逸史》云："（李）謩，开元中吹笛为第一部，近代无比。有故，自教坊请假至越州，公私更宴，以观其妙。"[②]则又以李謩为教坊乐工，未知孰是。李謩擅长演奏笛子，曾经将其技艺传授给外甥许云封。《太平广记》卷二〇四《乐》二引《国史补》"李謩"条云："李舟好事，尝得村舍烟竹，截为笛。坚如铁石。以遗李謩。謩吹笛，天下第一。月夜泛江，与同舟人吹，寥亮逸发。俄有客于岸，呼舟请载。既至，请笛而吹，甚为精妙，山石可裂，謩平生未尝见。及入破，呼吸盘擗，应指粉碎。客散，不知所之。舟人著记，疑其蛟龙也。謩尝秋夜吹笛于瓜州，楫载甚隘。初发调，群动皆息，及数奏，微风飒然立至。有顷，舟人贾客，有怨叹悲泣之声。"[③]可知李謩吹笛的技艺的确出神入化。

根据文献记载，唐代的李谟、李牟、李子牟皆擅长吹笛，有的学

① 袁郊《甘泽谣》（《唐五代笔记小说大观》本），第547页，上海，上海古籍出版社，2000。

② 李昉《太平广记》，第1553页，北京，中华书局，1961。

③ 李昉《太平广记》，第1552页，北京，中华书局，1961。

者怀疑李謩与李谟、李牟、李子牟系一人。[1]按关于李谟的材料见唐段安节《乐府杂录》："开元中，内人有许和子者……喉啭一声，响传九陌。明皇尝独召李谟吹笛逐其歌，曲终管裂，其妙如此。"[2]又元稹《连昌宫词》："李谟擫笛傍宫墙，偷得新翻数般曲。"[3]张祜《李谟笛》："平时东幸洛阳城，天乐宫中夜彻明。无奈李谟偷曲谱，酒楼吹笛是新声。"[4]因此李谟当系朝廷乐工，他与李謩或系一人。关于李牟的记载见于《唐国史补》卷下："李舟好事，尝得村舍烟竹，截以为笛，坚如铁石，以遗李牟。牟吹笛天下第一，月夜泛江，维舟吹之，寥亮逸发，上彻云表。俄有客独立于岸，呼船请载。既至，请笛而吹，甚为精壮，山河可裂，牟平生未尝见。及入破，呼吸盘擗，其笛应声粉碎，客散不知所之。舟著记，疑其蛟龙也。李牟，秋夜吹笛于瓜洲，舟楫甚隘。初发调，群动皆息。及数奏，微风飒然而至。又俄顷，舟人贾客，皆有怨叹悲泣之声。"[5]其事迹与李謩完全相同，可判定其与李謩为一人。

关于李子牟的事迹见于唐薛用弱《集异记·补遗》："李子牟者，唐蔡王第七子也，风仪爽秀，才调高雅，性闲音律，尤善吹笛，天下莫比其能。江陵旧俗，孟春望夕尚列影灯，其时士女缘江，軿阗纵观。子牟客游荆门，适逢其会……子牟即登楼，临轩独奏，清声一发，百戏皆停，行人驻足，坐者起听。曲罢良久，众声复喧。而子牟恃能，意气自若。忽有白叟自楼下小舟行吟而至，状貌古峭，辞韵清越。子牟洎坐客，争前致敬。叟谓子牟曰：'向者吹笛，岂非王孙乎？天格绝高，惜者乐器常耳。'子牟则曰：'仆之此笛，乃先帝所赐也，神鬼异物，则仆不知，音乐之中，此为至宝，平生视仅过万数，方仆所有，皆莫之比，而叟以为常常，岂有说乎？'叟曰：'吾少而习焉，老犹未倦。如君所有，非吾敢知。王孙以为不然，当为一试。'子牟以授之，而叟引气发声，声成而笛裂。四座骇愕，莫测其人。子牟因叩颡求哀，希逢珍异。

① 李昌集《唐代宫廷乐人考略——唐代宫廷华乐、胡乐状况一个角度的考察》，钟振振等主编《第三届唐宋诗词国际学术研讨会论文集》，第21页，北京，中国社会出版社，2004。

② 段安节《乐府杂录》(《中国古典戏曲论著集成》本)，第46页，北京，中国戏剧出版社，1959。

③ 彭定求等编《全唐诗》，第4624页，北京，中华书局，1999。

④ 彭定求等编《全唐诗》，第5877页，北京，中华书局，1999。

⑤ 李肇《唐国史补》(《唐五代笔记小说大观》本)，第195页，上海，上海古籍出版社，2000。

叟对曰：'吾之所贮，君莫能吹。'即令小僮自舟赍至。子牟就视，乃白玉耳。叟付子牟，令其发调，气力殆尽，纤响无闻。子牟弥不自宁，虔恭备极。叟乃授之微弄，座客心骨冷然。叟曰：'吾愍子志尚，试为一奏。'清音激越，遐韵泛溢，五音六律，所不能偕。曲未终，风涛喷腾，云雨昏晦。少顷开霁，则不知叟之所在矣。"则此李子牟虽然擅长吹笛，其事迹和身份与李謩却颇不相同，李謩为朝廷乐工，而李子牟却是唐蔡王第七子，其笛"先帝所赐"，被人称为"王孙"，他并不是朝廷的乐工，其事迹与李謩亦大不同。疑此李子牟与李謩并非一人。按唐让皇帝宪，睿宗长子，本名成器，文明元年（684），立为皇太子，及睿宗立，降为皇嗣，改为皇孙，后为蔡王。宪凡十子，即琎、嗣庄、琳、璹、珣、瑀、玢、珽、琯、璀等十人。李玢当为第七子，为苍梧郡开国公，历银青光禄大夫、秘书监员外置同正员。不知李子牟是否即为此人。

10．骆供奉

《碧鸡漫志》引《乐府杂录》云："灵武刺史李灵曜置酒，座客姓骆唱《河满子》，皆称绝妙。白秀才者曰：'家有声妓，歌此曲音调不同。'召至令歌，发声清越，殆非常音。骆遽问曰：'莫是宫中胡二子否？'妓熟视曰：'君岂梨园骆供奉耶？'相对泣下。"①按李灵曜据汴州作乱，大历十一年（776）被李勉械送至京师，斩之，他任灵武刺史当在肃宗、代宗朝。则骆供奉当为玄宗朝梨园弟子，于安史乱中奔散，流落江湖，在灵武刺史李灵曜宴上唱《河满子》。骆供奉当为梨园弟子中精于歌唱者。按骆供奉又长于演奏琵琶。

11．许云封

《甘泽谣》云："贞元初，韦应物自兰台郎出为和州牧……轻舟东下，夜泊灵璧驿。…忽闻云封笛声……云封曰：'某任城旧士，多年不归。天宝改元，初生一月。时东封回，驾次至任城。外祖闻某初生，相见甚喜，乃抱诣李白学士，乞撰令名。……某才始十年，身便孤立，因乘义马，西入长安。外祖悯以远来，令齿诸舅学业。谓某性知音律，教以横笛。每一曲成，必抚背赏叹。值梨园法部置小部音声，凡三十余人，皆十五以下。天宝十四载六月日，时骊山驻跸，是贵妃诞辰。上命小部音声乐长生殿，仍奏新曲，未有名。会南海进荔枝，因以曲名《荔枝香》。左右欢呼，声动山谷。是年安禄山叛，车驾还京。自后俱逢离

① 王灼《碧鸡漫志校正》，第103页，成都，巴蜀书社，2000。

乱，漂流南海近四十载。今者近访诸亲，将抵龙邱。’……韦公惊叹久之，遂礼云封于曲部。”[①]可知许云封为梨园弟子，曾入梨园小部音声。按许云封自述天宝改元时初生一月，则许云封生于天宝元年（742），许云封十岁入长安，即从天宝十载（751）开始他到长安学习音乐。不久，入梨园小部。天宝十四载（755）六月贵妃诞辰，曾于长生殿奏《荔枝香》。则他供奉梨园的时间约在天宝十载至天宝十四载之间。其年安史之乱爆发，许云封漂流南海，近四十载。贞元初韦应物自兰台郎出为和州牧，纳为曲部。许云封擅长吹笛，李中《吹笛儿》诗云："陇头休听月明中，妙竹嘉音际会逢。见尔樽前吹一曲，令人重忆许云封。"[②]

12．雷海清

《资治通鉴》卷二百一十八唐肃宗至德元年（756）："禄山宴其群臣于凝碧池，盛奏众乐，梨园弟子往往歔欷泣下，贼皆露刃睨之。乐工雷海清不胜悲愤，掷乐器于地，西向恸哭。禄山怒，缚于试马殿前，支解之。"[③]则雷海清天宝年间为梨园弟子，安史乱中被叛军掠至洛阳，不屈而死。推测雷海清供奉梨园当在天宝年间。唐郑处诲《明皇杂录·补遗》记雷海清事稍详："天宝末，群贼陷两京，大掠文武朝臣及黄门宫嫔乐工骑士，每获数百人，以兵仗严卫，送于洛阳。至有逃于山谷者，而卒能罗捕追胁，授以冠带。禄山尤致意乐工，求访颇切，于旬日获梨园弟子数百人。群贼因相与大会于凝碧池，宴伪官数十人，大陈御库珍宝，罗列于前后。乐既作，梨园旧人不觉歔欷，相对泣下，群逆皆露刃持满以胁之，而悲不能已。有乐工雷海清者，投乐器于地，西向恸哭。逆党乃缚海清于戏马殿，支解以示众，闻之者莫不伤痛。王维时为贼拘于菩提寺中，闻之赋诗曰：'万户伤心生野烟，百官何日更朝天。秋槐落叶空宫里，凝碧池头奏管弦。'"[④]唐姚汝能《安禄山事迹》卷下所记略同。唐范摅《云溪友议》卷中"云中命"条："伶官张野狐觱栗，雷海清琵琶，李龟年唱歌。"[⑤]则雷海清擅长演奏琵琶。

---

① 袁郊《甘泽谣》，《唐五代笔记小说大观》，第548页，上海，上海古籍出版社，2000。

② 彭定求等编《全唐诗》，第8624页，北京，中华书局，1999。

③ 司马光《资治通鉴》，第6994页，北京，中华书局，1956。

④ 郑处诲《明皇杂录》（《唐五代笔记小说大观》本），第969页，上海，上海古籍出版社，2000。

⑤ 范摅《云溪友议》（《唐五代笔记小说大观》本），第1290页，上海，上海古籍出版社，2000。

13．天宝乐叟

白居易《江南遇天宝乐叟》：“白头病叟泣且言，禄山未乱入梨园。能弹琵琶和法曲，多在华清随至尊。是时天下太平久，年年十月坐朝元。千官起居环佩合，万国会同车马奔。金钿照耀石瓮寺，兰麝熏煮温汤源。贵妃宛转侍君侧，体弱不胜珠翠繁。冬雪飘飖锦袍暖，春风荡漾霓裳翻。欢娱未足燕寇至，弓劲马肥胡语喧。豳土人迁避夷狄，鼎湖龙去哭轩辕。从此漂沦落南土，万人死尽一身存。秋风江上浪无限，暮雨舟中酒一尊。涸鱼久失风波势，枯草曾沾雨露恩。我自秦来君莫问，骊山渭水如荒村。新丰树老笼明月，长生殿暗锁春云。红叶纷纷盖欹瓦，绿苔重重封坏垣。唯有中官作宫使，每年寒食一开门。”①可知此天宝乐叟在天宝年间为梨园弟子，擅长弹奏琵琶，能在法曲演唱时伴奏，经常在华清宫为玄宗演奏，安史乱中漂泊江南，遇到白居易，问长安景况，白居易云骊山宫殿已经荒芜，宫门只偶尔一开。有学者认为该天宝乐叟擅琵琶，精法曲，每侍玄宗左右。安史之乱，飘落江南。乱平而年迈，每年寒食节，宫中尚遣宦官探望之。按“能弹琵琶和法曲”似不能解释为精法曲。“我自秦来君莫问”中的“我”指白居易，“君”指天宝乐叟。根据诗意，此当是白居易为乐叟介绍长安情况，故“唯有中官作宫使，每年寒食一开门”，是言宫殿荒芜，大门只是偶尔一开，似不当解作宫中尚遣宦官探望乐叟。天宝乐叟此时在江南，不在长安，朝廷派宦官每年到江南探望一漂泊乐工，亦于理不合。

14．张徽（张野狐）

《明皇杂录·补遗》：“明皇既幸蜀，西南行，初入斜谷，属霖雨涉旬，于栈道雨中闻铃，音与山相应。上既悼念贵妃，采其声为《雨霖铃》曲，以寄恨焉。时梨园子弟善觱篥者，张野狐为第一。此人从至蜀，上因以其曲授野狐。洎至德中，车驾复幸清华宫，从官嫔御多非旧人。上于望京楼下命野狐奏《雨霖铃》，曲未半，上四顾凄凉，不觉流涕，左右感动，与之歔欷，其曲今传于法部。”②唐段安节《乐府杂录》：“《雨淋铃》者，因唐明皇驾回至骆谷，闻雨淋銮铃，因令张野狐撰为

① 彭定求等编《全唐诗》，第4821页，北京，中华书局，1999。

② 郑处诲《明皇杂录》（《唐五代笔记小说大观》本），第973页，上海，上海古籍出版社，2000。

曲名。"[①]则张野狐为梨园弟子，善觱篥。《云溪友议》卷中亦记张野狐善觱栗。他曾随玄宗入蜀，至德中随玄宗回京，玄宗曾授其《雨霖铃》一曲。他供奉梨园可能在天宝和至德年间。张祜《雨霖铃》："雨霖铃夜却归秦，犹是张徽一曲新。长说上皇垂泪教，月明南内更无人。"[②]则张野狐即张徽。《乐府杂录》云："《还京乐》：明皇自西蜀返，乐人张野狐所制。"[③]则张野狐又曾作《还京乐》。《乐府杂录》："俳优：开元中，黄幡绰、张野狐弄参军。"[④]可知他又善俳优。

15．萧炼师

许浑《赠萧炼师》序云："炼师，贞元初，自梨园选为内妓，善舞柘枝，宫中莫有伦比者，宠锡甚厚。及驾幸奉天，以病不获随辇。遂失所止。洎复宫阙，上颇怀其艺，求之浃日，得于人间。后闻神仙之事，谓长生可致，乞奉黄老，上许之。诏居嵩南洞清观，迨今八十余矣。雪肤花颜，与昔无异，则知龟鹤之寿，安得不由所尚哉！因赋是诗，题于院壁。"[⑤]则萧炼师曾为梨园弟子，善舞柘枝。按许浑《赠萧炼师》序所记或有误，德宗即位，次年改元建中，至建中四年（783）十月，朱泚乱，车驾幸奉天。784年改元兴元，785年再改元贞元。如萧炼师贞元初自梨园选为内妓，则德宗幸奉天之事已过，故不当再有"以病不获随辇"事。疑萧炼师自梨园选为内妓当在大历建中之间，其供奉梨园在此之前，故当在大历年间。据《旧唐书》卷十二《德宗本纪》："大历十四年五月……停梨园使及伶官之冗食者三百人，留者皆隶太常。"[⑥]《新唐书》卷七《德宗本纪》云："大历十四年五月……癸未，罢梨园乐工三百人。"[⑦]则萧炼师自梨园选为内妓当在大历十四年五月德宗罢梨园乐工时。据许浑《赠萧炼师》序，可知萧炼师在德宗驾幸奉天时未能随行，德宗回京后才得以重新回到宫中，后学道，萧炼师当是修道后的称

① 段安节《乐府杂录》(《中国古典戏曲论著集成》本)，第59页，北京，中国戏剧出版社，1959。

② 彭定求等编《全唐诗》，第393页，北京，中华书局，1999。

③ 段安节《乐府杂录》(《中国古典戏曲论著集成》本)，第59页，北京，中国戏剧出版社，1959。

④ 段安节《乐府杂录》，(《中国古典戏曲论著集成》)本，第49页，北京，中国戏剧出版社，1959。

⑤ 彭定求等编《全唐诗》，第6176页，北京，中华书局，1999。

⑥ 刘昫等《旧唐书》，第320页，北京，中华书局，1975。

⑦ 欧阳修、宋祁《新唐书》，第184页，北京，中华书局，1975。

呼。许浑《赠萧炼师》云萧炼师“后闻神仙之事，谓长生可致，乞奉黄老”，恐亦不可信。按宫中放女妓，多令其到道观修道，萧炼师恐是年长后被放出宫。许浑《赠萧炼师》云：“网断鱼游藻，笼开鹤戏林”，似已隐约言之。又白居易《送萧炼师步虚词十首，卷后以二绝继之》：“欲上瀛洲临别时，赠君十首步虚词。天仙若爱应相问，可道江州司马诗”，“花纸瑶缄松墨字，把将天上共谁开。试呈王母如堪唱，发遣双成更取来。”[①]可知白居易为萧炼师写过步虚词十首。又李益有《同萧炼师宿太乙庙》，[②]孟郊有《送萧炼师入四明山》。[③]诗中的萧炼师与供奉梨园之萧炼师不知是否为一人，如系一人，则萧炼师同当时诗人颇有交往。

16．李凭

杨巨源《听李凭弹箜篌二首》：“听奏繁弦玉殿清，风传曲度禁林明。君王听乐梨园暖，翻到云门第几声”，“花咽娇莺玉漱泉，名高半在御筵前。汉王欲助人间乐，从遣新声坠九天。”[④]则李凭为梨园弟子，擅长演奏箜篌，杨巨源曾听其演奏箜篌。按杨巨源元和九年（814）至长庆四年（824）在朝任职。又李贺《李凭箜篌引》：“吴丝蜀桐张高秋，空白凝云颓不流。江娥啼竹素女愁，李凭中国弹箜篌。昆山玉碎凤凰叫，芙蓉泣露香兰笑。十二门前融冷光，二十三丝动紫皇。女娲炼石补天处，石破天惊逗秋雨。梦入坤山教神妪，老鱼跳波瘦蛟舞。吴质不眠倚桂树，露脚斜飞湿寒兔。”[⑤]按李贺元和五年（810）或六年（811）任奉礼郎，元和八年（813）春辞官，他听李凭弹箜篌当在任奉礼郎期间。可知李凭当于元和、长庆间（宪宗、穆宗朝）供奉梨园。

17．尉迟璋

尉迟璋，《乐府杂录》作尉迟章。《旧唐书》卷一百七十七《曹确传》：“大和中，文宗欲以乐官尉迟璋为王府率，拾遗窦洵直极谏，乃改授光州长史。”[⑥]《旧唐书》卷一百七十三《陈夷行传》：“仙韶院乐官尉迟璋授王府率，右拾遗窦洵直当衙论曰：‘伶人自有本色官，不合授之清秩。’郑覃曰：‘此小事，何足当衙论列！王府率是六品杂官，谓之清

① 彭定求等编《全唐诗》，第4925页，北京，中华书局，1999。
② 彭定求等编《全唐诗》，第3211页，北京，中华书局，1999。
③ 彭定求等编《全唐诗》，第4260页，北京，中华书局，1999。
④ 彭定求等编《全唐诗》，第3742页，北京，中华书局，1999。
⑤ 彭定求等编《全唐诗》，第4405页，北京，中华书局，1999。
⑥ 刘昫等《旧唐书》，第4607页，北京，中华书局，1975。

秩，与洵直得否？此近名也。'嗣复曰：'尝闻洵直幽，今当衙论一乐官，幽则有之，亦不足怪。'夷行曰：'谏官当衙，只合论宰相得失，不合论乐官。然业已陈论，须与处置。今后乐人每七八年与转一官，不然，则加手力课三数人。'帝曰：'别与一官。'乃授光州长史，赐洵直绢百匹。夷行寻转门下侍郎。"[①]《新唐书》卷一百八十一《陈夷行传》、《资治通鉴》卷二百五十《唐纪》六十六、《唐语林》卷五《补遗》所记略同。则尉迟璋大和中曾为仙韶院乐官，亦属梨园弟子，文宗欲以为王府率，后改授光州长史。（各种材料均记尉迟璋为仙韶乐官，唯《唐阙史》记其为太常寺乐官。）[②]尉迟璋多才多艺，既精于乐器，又善歌唱，又能制曲。《乐府杂录》："笙者，女娲造也。仙人王子晋于缑氏山月下吹之。象凤翼，亦名'参差'。自古能者固多矣。大和中有尉迟章，尤妙。"[③]《唐阙史》卷下"李可及戏三教"条："（尉迟璋）善习古乐，为法曲，箫磬琴瑟，戛击铿拊，咸得其妙，遂成《霓裳羽衣曲》以献。"[④]《南部新书》乙："大和中，乐工尉迟璋左能啭喉为新声，京师屠沽效，呼为拍弹。"[⑤]可知尉迟璋擅长演奏笙，善习古乐，能制法曲，歌唱则能啭喉为新声，才能全面。

按尉迟璋授光州长史后可能不久被罢免，又重为乐官。杜牧《唐故宣州观察使御史大夫韦公墓志铭（并序）》："仙韶院乐官尉迟璋以乐官授光州长史。晏平以财赂贵幸，璋太有宠于上，公皆封诏书上还，上比谕之，公持益急，竟以康州还晏平，璋免长史。"[⑥]可知尉迟璋授光州长史后不久罢免。《新唐书》卷八《文宗本纪》记开成五年正月尉迟璋为仙韶院副使，可知尉迟璋免长史之后又回仙韶院重任乐官。则尉迟璋为梨园弟子从大中年间一直持续到开成五年。《旧唐书》卷十八上《武宗本纪》："（开成五年正月）三日，仇士良收捕仙韶院副使尉迟璋杀之，

① 刘昫等《旧唐书》，第4495页，北京，中华书局，1975。

② 高彦休《唐阙史》（《唐五代笔记小说大观》本），第1351页，上海，上海古籍出版社，2000。

③ 段安节《乐府杂录》，（《中国古典戏曲论著集成》本），第53页，北京，中国戏剧出版社，1959。

④ 高彦休《唐阙史》（《唐五代笔记小说大观》本），第1351页，上海，上海古籍出版社，2000。

⑤ 钱易《南部新书》，第26页，北京，中华书局，2002。

⑥ 董诰等编《全唐文》，第7829页，北京，中华书局，1983。

屠其家。"[①]《新唐书》卷八《文宗本纪》："（开成）五年正月……庚辰，仇士良杀仙韶院副使尉迟璋。"[②]则尉迟璋开成五年正月被仇士良所杀，时任仙韶院副使。

18．南不嫌

李讷《纪崔侍御遗事》："李尚书夜登越城楼，闻歌曰：'雁门山上雁初飞。'其声激切。召至，曰：'去籍之妓盛小从也。''汝歌何善乎？'曰：'小从是黎园供奉南不嫌女甥也，所唱之音，乃不嫌之授也。今老且废矣。'时察院崔侍御自府幕而拜，李公连夕饯崔君于镜湖之光候亭，屡命小从歌饯，在座各为赋一绝句赠送之。"[③]范摅《云溪友议》卷上"饯歌序"条所记相同。则南不嫌曾任职梨园，并曾经将其歌唱技艺传授给盛小从，南不嫌当亦擅长歌唱。《乐府杂录》云："武宗已降，有陈幼寄、南不嫌较宠。"[④]则南不嫌为武宗以后人，其供奉梨园可能在会昌、大中年间。

19．李周

吴融《李周弹筝歌》："古人云，丝不如竹，竹不如肉。乃知此语未必然，李周弹筝听不足。闻君七岁八岁时，五音六律皆生知。就中十三弦最妙，应宫出入年方少。青骢惯走长楸日，几度承恩蒙急召。一字雁行斜御筵，锵金戛羽凌非烟。始似五更残月里，凄凄切切清露蝉。又如石罅堆叶下，泠泠沥沥苍崖泉。鸿门玉斗初向地，织女金梭飞上天。有时上苑繁花发，有时太液秋波阔。当头独坐摐一声，满座好风生拂拂。天颜开，圣心悦，紫金白珠沾赐物。出来无暇更还家，且上青楼醉明月。年将六十艺转精，自写梨园新曲声。近来一事还惆怅，故里春荒烟草平。供奉供奉且听语，自昔兴衰看乐府。只如伊州与梁州，尽是太平时歌舞。旦夕君王继此声，不要停弦泪如雨。"[⑤]则李周似为民间乐工而供奉梨园者，擅长弹筝，曾多次应诏入宫，为皇帝演奏，得到皇帝的赏赐。六十岁时，自写梨园新曲，在梨园演奏。按吴融在广明、中和间即有盛名，龙纪元年登进士第，为韦昭度辟为掌书记，随军讨蜀，

---

① 刘昫等《旧唐书》，第584页，北京，中华书局，1975。

② 欧阳修、宋祁《新唐书》，第239页，北京，中华书局，1975。

③ 董诰等编《全唐文》，第4470页，北京，中华书局，1983。

④ 段安节《乐府杂录》（《中国古典戏曲论著集成》本），第54页，北京，中国戏剧出版社，1959。

⑤ 彭定求等编《全唐诗》，第7969页，北京，中华书局，1999。

乾宁二年贬荆南，次年召为左补阙。天复三年卒。则李周或为僖宗、昭宗时人。

20．陈敬言

《旧唐书》卷二十九《音乐志》："广明初，巢贼干纪，舆驾播迁，两都覆圮，宗庙悉为煨烬，乐工沦散，金奏几亡。及僖宗还宫，购募钟县之器，一无存者。昭宗即位，将亲谒郊庙，有司请造乐县，询于旧工，皆莫知其制度。修奉乐县使宰相张浚悉集太常乐胥详酌，竟不得其法。时太常博士殷盈孙深于典故，乃案《周官考工记》之文，究其栾、铣、于、鼓、钲、舞、甬之法，沉思三四夕，用算法乘除，镈钟之轻重高低乃定。悬下编钟，正黄钟九寸五分，下至登歌倍应钟三寸三分半，凡四十八等。口项之量，径衡之围，悉为图，遣金工依法铸之，凡二百四十口。铸成，张浚求知声者处士萧承训、梨园乐工陈敬言与太乐令李从周，令先校定石磬，合而击拊之，八音克谐，观者耸听。"[①]则陈敬言为梨园乐工，于昭宗即位的龙纪元年供奉朝廷，精通音律，曾为朝廷校定乐器。

作者简介：左汉林，男，生于1968年，河北保定人。文学博士，中央财经大学文化与传媒学院副教授。

① 刘昫等《旧唐书》，第1081页，北京，中华书局，1975。

汉铙歌六首清人注疏考证①

◇ 张树国

(青岛，青岛大学文学院，266071)

提　要：对《汉铙歌十八曲》的研究应该是从清代开始的，积累了丰富的成果。本文主要对汉铙歌六首即《巫山高》、《思悲翁》、《圣人出》、《上之回》、《远如期》、《上陵》的清人注疏进行考证。《巫山高》、《思悲翁》作于高祖时期，前者为刘邦被封为汉王、迁蜀时士卒思归之讴，后者为汉王刘邦彭城战败后的军中哀歌；《上之回》为汉武帝幸回中之乐歌；《圣人出》作于宣帝时，为册命皇太子仪式上的乐歌；《远如期》为匈奴呼韩邪单于来朝、太乐食举乐歌；《上陵》为上陵食举乐歌。清人注疏对《铙歌十八曲》研究帮助甚大。

关键词：《巫山高》　《思悲翁》　《圣人出》　《上之回》　《远如期》　《上陵》

汉代《短箫铙歌十八首》曲辞最早著录于南梁沈约《宋书·乐志》，声、辞、艳混杂，古奥难懂，唐人吴兢已有"字多纰缪不可晓"之叹，②宋代严羽《沧浪诗话·考证》云："古《将进酒》、《芳树》、《石留》、《豫章行》等篇，皆使人读之茫然。又《朱鹭》、《雉子斑》、《艾如张》、《思悲翁》、《上之回》等，只二三句可解，岂非岁久文字舛讹而然邪？"③上述九篇除《豫章行》之外，皆在汉代《铙歌十八曲》中。清沈用济《汉诗说》十卷《总说》言："汉诗多不属作者之名，故不能次其时代。惟《铙歌》在可解不可解之间，似不纯是声辞杂写。"④一般

① 本文为作者承担国家社科基金项目《汉－唐国家祭祀形态与郊庙歌辞研究》(09BZW021)、教育部人文社科一般项目《汉－唐郊庙歌辞研究》(06JA75011-44024) 项目成果。

② 吴兢《乐府古题要解》，第 39 页，《历代诗话续编》，丁福保辑，北京，中华书局，1983。

③ 郭绍虞《〈沧浪诗话〉校释》，第 212 页，北京，人民文学出版社，2000。

④ 沈用济、费锡璜《汉诗说》，《四库全书存目丛书》，集部第 409 册，第 1 页，济南，齐鲁书社，1997。

来说，对诗歌的解释要结合具体语境，包括作者、时代、事件等因素，但《铙歌十八曲》著录很晚，这些因素都已经消失了。清代以前乏人问津，清代以来，有李因笃、朱乾、彭士望（即彭躬庵）、庄述祖、陈沆、董若雨（董说）、陈本礼、谭献、王先谦及清末民初夏敬观等人的笺释，其中王先谦的《汉铙歌释文笺正》在其弟王先恭笺释基础上补充、修订而成，[①]相对晚出，提出问题很多，注释亦较全面。如关于《汉铙歌十八曲》产生时代，学界往往认为是在汉武帝时期，如余冠英所说"有武帝时的诗，也有宣帝时的诗，有文人制作，也有民间歌谣"，[②]王氏《笺正》认为：

> 高祖爱巴俞歌舞，令乐人习学之，嗣是乐府遂有巴俞鼓员矣。读《思悲翁》、《战城南》、《巫山高》三篇知铙歌肇于高祖之时；读《远如期》一篇，知《铙歌》衍于宣帝之世。推原终始，皆在西都。盖采诗协律，武宣代盛。

关于《铙歌》十八曲为高祖、武、宣之世的说法不始于王先谦，《巫山高》、《思悲翁》、《战城南》成于高祖时说在王氏以前已有学者提出，王氏则认为这三首诗是《汉书·艺文志》所谓"汉兴以来兵所诛灭歌诗也"。除《战城南》成于高祖时说显得牵强外，对《巫山高》、《思悲翁》的解释则信而有据。《圣人出》、《上陵》、《上之回》、《远如期》四诗，因为与汉代帝王活动有关，在史书中能找到相应史料，清代陈沆《诗比兴笺》认为"明皆宣帝时事"，[③]此说比较有价值。据史料记载，《上陵》为"上陵食举"，《远如期》为"太乐食举"，成于宣帝，诸家争议不大。争议最多的是《圣人出》，《上之回》次之。唐代吴兢除了对《上之回》作了简略"要解"之外，将其他三首都归入"字多纰缪不可晓"之列。相对说来，当代学者们虽对《鼓吹铙歌》中的个别诗篇如《战城南》、《有所思》、《上邪》有比较集中的解读以外，总体来说，研究还有待深入。可以说，研究《铙歌》非集思广益不为功。笔者在对清人诸说"集解"的基础上，对《铙歌》六首进行解读。

---

① 王先谦《汉铙歌释文笺正》，清同治壬申（1872，同治十一年）虚受堂刻板，浙江图书馆藏。

② 余冠英《汉魏六朝诗论丛》，第8页，北京，中华书局，1962。

③ 陈沆《诗比兴笺》，第1页，上海，上海古籍出版社，1981。

一、《巫山高》：汉王刘邦迁蜀时士卒思归之讴

唐吴兢《乐府解题》解释此诗："古词言，江淮水深，无梁可度，临水远望，思归而已。"其辞曰：

> 巫山高，高以大；淮水深，难以逝。我欲东归，害梁不为？我集无高，曳水何梁？汤汤回回。临水远望，泣下沾衣。远道之人心思归，谓之何？

此诗在清代大概有六种说法：

（一）李因笃曰："高祖初定天下，将士皆渡淮而西，其留屯关中者，久旅思归，讬言为淮水所阻也。巫山高借兴淮水之深。故下俱承淮水说。"①此说不能自圆，"留屯关中"怎会"讬言为淮水所阻"，岂不南辕北辙？

（二）陈本礼《汉诗统笺》认为李说不能为人信服，"高帝至孝武时年代久远，岂有高帝戍卒至此日尚有未归者耶？当是七国之变。防守之卒，七国虽平，其子若孙犹有守藩封者，故戍卒未撤，久而思归也。"②陈沆《诗比兴笺》曰："此似忧吴、楚七国之事。迨景帝初年吴楚风谣。武、宣之世，采入乐府。庄氏谓指顷襄王图周室，则何与汉之《铙歌》乎？"③

（三）陈沆所指的"庄氏"为清代庄述祖，其《汉铙歌句解》云："巫山高，闵周也。楚顷襄王约齐韩伐秦，而欲图周，国人疾其不能自强，而弃其主，且闵周之将亡，故作是诗。"④但论据孤弱，如将"我欲东归，害梁不为"之"害"解释为"当作周"，"谓二周也"，就显得很不老实。"害"为"曷"之借字，人所共知。其他就不足细辩了。

（四）清朱乾《乐府正义》云："按《史记·高祖本纪》：沛公为汉王，王巴蜀汉中，至南郑，诸将及士卒多道亡归，士卒皆歌思东归。此

---

① 李因笃《汉诗音注》，《四库全书存目丛书》，集部第401册，第736页，济南，齐鲁书社，1997。

② 陈本礼《汉诗统笺》（又名《汉乐府三歌笺注》），嘉庆庚午（1810）裛露轩藏版，浙江省图书馆藏。

③ 陈沆《诗比兴笺》，第6页，上海，上海古籍出版社，1981。

④ 庄述祖《汉铙歌句解》，见谭献《汉鼓吹铙歌十八曲集解》，《丛书集成初编》中之《皇祐新乐图记》（及其他二种），第4页，北京，中华书局，1985。

其事也。不言石门剑阁，而言巫山者，其时栈道已烧绝，而《水经注》称巴东三峡七百里中，两岸连山，实为荆楚上游，故临水有思归之叹也。”[①]清朱嘉征《乐府广序》云：“秦以前少入蜀者。惟沛公入蜀，其将士思归山东，故韩信因而定三秦，下齐楚，王业实始于此。”[②]在诸说中值得注意。

（五）王先谦《汉铙歌释文笺正》认为上述诸说不能令人满意：“今案：《铙歌》之作本不全在孝武时，陈（沆）说之非不足置辩。李（因笃）氏牵于曲中‘欲东归’之语，为此臆断，无所考证。或（当指朱乾）曰：《汉书·高帝纪》：项羽立沛公为汉王，王巴蜀汉中四十一县，都南郑，汉王就国，既至南郑，诸将及士卒皆歌讴思东归，故作是曲。今案：高帝虽王巴蜀，只都汉中，军士至南郑而思归，何由得见巫山起兴？其说非也。”认为《巫山高》“盖賨民思归之作”，为“《巴渝歌》无疑”，说甚凿凿。引《华阳国志》书，“賨民从高帝定秦，不愿出关，因思归而作歌曰：彼巫山之高则高以大，固我辈生聚游息之乡也。今帝讨关东，临淮水而击楚，淮水之深则难以逝，非我所愿往矣，我今何欲，但欲东归。”云云。

（六）清谭献《汉鼓吹铙歌十八曲集解》又有新说，“巫山高，南国之士，自伤不达于朝廷也。汉初……庶士征召所不及者，困于方隅，俯仰不遂，有忧生之嗟……故与巫山之高、淮水之深，思东入中国，而不可得。”[③]云云，类似于痴人说梦。

此外尚有夏敬观《汉短箫铙歌注》，认为此诗为写汉武帝时淮南、衡山谋反自杀事：“二王于武帝服属为从父、诸父，亲亲之谊，故其辞婉而哀，但讬之吴楚山川险阻，而自伤控制之难而已。”[④]近于梦说。当代学者对《巫山高》所作时代无有发明，如余冠英《乐府诗选》、郑文《汉诗研究》仅据“远道之人心思归”，将其诗释为“游子思乡之作”，语甚浅易。在缺失了具体语境的情况下，本文首先在“集注”基础上，

---

① 朱乾《乐府正义》，清乾隆五十四年（1789）秬香堂藏版，浙江图书馆藏。

② 朱嘉征《乐府广序》，《续修四库全书·集部·总集类》，第1590册，第15卷，第435页，上海，上海古籍出版社，1997。

③ 谭献《汉鼓吹铙歌十八曲集解》，第5页，《丛书集成初编》中之《皇祐新乐图记》（及其他二种），北京，中华书局，1985。

④ 夏敬观《汉短箫铙歌注》，第10页，上海，商务印书馆民国二十年（1931）版。本书称清代为“国朝”，应为清时所作。

对《巫山高》的诗句进行分析；其次结合历史记载，还原其诗意。《巫山高》具有强烈的抒情性和咏叹意味，首尾意象浑成，难以句摘，没有生僻字汇，与《铙歌》中大部分诗篇声辞杂写、难以卒读的篇章不同，“远道之人心思归”是全篇诗眼。

首句“巫山高，高以大；淮水深，难以逝”，陈本礼曰：“以高兴深，正以见其归之难也。”所谓“以高兴深”的比兴手法前此未见，此诗“巫山高，高以大”应是眼前实景，而“淮水深，难以逝”则是内心想往之辞，逝，往也。下句“我欲东归，害梁不为”，陈本礼以“梁”为“梁国”之“梁”，认为此诗当作于吴楚七国叛乱之时，故有此说。王先谦将“害梁不为”解释为“以梁为害”，语气不通。“害”为“曷”之借字，是古汉语基本常识。诗句原意为“我想要东归，为何不修好栈道？”“梁”为连接秦、蜀之栈道。高帝入蜀，烧绝栈道之事，除《华阳国志》记载之外，见于《史记·高祖本纪》及《留侯世家》。

陈沆《诗比兴笺》对上述几句的解释就更离谱了：“巫山谓楚，淮水谓吴。一恃山险，一恃水险。然安分自守则可，若举兵妄动，则梁据洛阳，天下之中，形格势禁，必为所阻，进不能西向，退不能东归，汉兵从天而下，此诗楚虽欲走集，而无高险之可恃，吴虽欲退守，而无舟梁之可度矣。进退失据，坐而就擒，良可悲也。殆藩僚忠智之士，邹阳、枚乘之俦，见几深计而作者欤？”这些说法，根本没有考虑此诗的具体诗意，空发思古幽情。将“巫山”、“淮水”及代表栈道的“梁”都当成了诸侯国名，是不正确的。

下句中华书局版《乐府诗集》点读为“我集无高，曳水何梁？汤汤回回。临水远望，泣下沾衣”，此句争议很多。陈本礼解释“我集无高”，说：“奈我所集无梁，不得登高以望远也。”“曳水何梁”为“此桥梁也，既不能登高望远，不知家乡何在，将于何梁曳水而归乎？”语意难通。王先谦曰：“高山崎岖，攀援断绝，既无浮梁，行旅不便，故我集无高也。曳水之梁，谓桥梁也。”庄述祖将此句这样点断：“我集无高曳，水何梁”，“高曳”为“篙枻”之同音假借，“篙”指船篙，“枻”，船楫，《子虚赋》有“扬旌枻”之句，吕向注：“枻，楫也。”逯钦立采用此说，“集高曳”当为“济篙枻”之借字。[①]此说可从。至于“水何

① 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，汉诗第4卷，第158页，北京，中华书局，1983。

梁”之“梁”，逯先生认为疑当是“深”之讹。“深”为侵部、书母，“梁”为阳部、来母，二者不押，逯先生的说法不能成立。疑“梁”当为“凉”，二者同为阳部、来母，同音通假。“水何凉？汤汤回回”语句亦很通顺，“汤汤”，《说文》“流貌”，“回回”为“水，回旋貌”，在《铙歌》中有《石流（留）》一篇，亦有“石流凉阳凉”之类的语句。

“临水远望，泣下沾衣，远道之人心思归，谓之何？”王先谦谓此诗为賨民想念家乡而作歌，“皆思归不得讬为此辞，故高帝难伤其意而遣之焉。”此说有误。据《后汉书·南蛮传》曰：“阆中有渝水，其人多居水左右。天性劲勇，初为汉前锋，数陷阵。俗喜歌舞，高祖观之，曰：‘此武王伐纣之歌也。’乃命乐人习之，所谓《巴渝舞》也。”① 《晋书·乐志》上：“汉高祖自蜀汉将定三秦，阆中范因率賨人以从帝，为先锋。及定秦中，封因为阆中侯，复賨人七姓……舞曲有《矛渝本歌曲》、《安弩渝本歌曲》、《安台本歌曲》、《行辞本歌曲》，总四篇。其辞既古，莫能晓其句度。”②三国魏初王粲曾请教巴渝帅李管、种玉歌曲之意，作四首新歌来歌颂“魏德”。賨人之歌当采用賨人语言，这是其一；假使是賨人所作，应该是南下而非“东思归”，又何囿于“淮水深难以逝”呢？不言而喻，先谦之说是错误的。

上文对庄述祖、谭献、王先谦、陈沆、陈本礼、李因笃、夏敬观等说法都作了辩证，此诗诗义已经很显豁了。朱乾、朱嘉征的说法很值得重视。《史记·高祖本纪》云：

> 汉王之国，项王使卒三万人从，楚与诸侯之慕从者数万人，从杜南入蚀中。去辄烧绝栈道，以备诸侯盗兵袭之，亦示项羽无东意。至南郑，诸将及士卒多道亡归，士卒皆歌思东归。韩信说汉王曰：“项羽王诸将之有功者，而王独居南郑，是迁也。军吏士卒皆山东之人也，日夜跂而望归，及其锋而用之，可以有大功。天下已定，人皆自宁，不可复用。不如决策东乡，争权天下。”③

《通鉴·汉纪一》以此为高祖元年（前206）事。韩信之言又见于《史记·淮阴侯列传》，所谓“士卒尽山东之人也”，指函谷关以东。沛

① 范晔《后汉书》，第86卷，第2842页，北京，中华书局，1965。
② 房玄龄等撰《晋书》，第22卷，第693页，北京，中华书局，1974。
③ 司马迁《史记》，第8卷，第367页，北京，中华书局，1982。

公起丰沛，今江苏徐州地区，属楚地，其所从士卒大都出自淮楚，所以《巫山高》为楚歌。诗篇大意为："巫山又高又大，（难以逾越）；淮水之深，难以回家（"难以逝"之"逝"，往也）。我想东归（回淮楚老家），为何栈道不修？我想渡河而归却无船篙（"我集无高曳"当从逯先生之说，为"我济无篙栧"），眼前之水多么寒凉（"水何梁"之"梁"当为"凉"，属同音通假），回旋涌荡。临水远望，泣下沾衣，远方之人希望回到故乡，该怎么办？"此篇为汉军中传唱之词，不失为"铙歌"本义。

二、《思悲翁》：汉王刘邦彭城战后的士卒哀歌

陆机《鼓吹赋》："咏《悲翁》之流思"，《古今乐录》列为《铙歌》第二。其词曰：

> 思悲翁，唐思，夺我美人，侵以遇。悲翁也，但我思。蓬首狗，逐狡兔，食交君。枭子五，枭母六，拉沓高飞莫安宿。

此诗旧有五说：

（一）朱乾《乐府正义》曰："伤谗邪啄害功臣也。"并对诗意作了解释："美人以贤臣言。夺我美人，伤其迟暮，一语揭过。'但'字一转，言老而见弃，至于蓬首垢面，亦当思念其平生勤劳。譬如逐兔者狗，食兔者君，享其成功，亦当获其厚报。今枭子、枭母不祥之物，遍满寰区，放弃之翁，茕茕无宿，可悲也已，屈原放逐江南近之。"此说意旨飘忽，不落实地，难以取信。

（二）庄述祖《汉铙歌句解》曰："思悲翁，伤功臣也。汉诛灭功臣，吕后族（韩）信醢（彭）越，民尤冤之。"陈沆《诗比兴笺》曰："此篇旧无说，庄氏谓汉人伤高祖诛灭功臣之词，未审然否。凡十一句。"察庄、陈说，可能是因为诗中有"狗逐狡兔"这一汉代习语，为韩信受诛前所道（《史记·淮阴侯列传》），故有此说。诗篇中有"夺我美人侵以遇"，陈沆将"美人"解释为"喻盛年也"，"此言可悲之人，思之无益，韩、彭葅醢，始歌曰'安得猛士守四方'，思之晚矣。夺吾少壮之年，侵寻遇主以成功名，垂及白首而戮之，纵复悲思，亦何益乎？"这一解释可说是"言有枝叶"，发挥太多。

（三）陈本礼《汉诗统笺》认为此诗讲了一个故事，"翁盖猎者，

能急难而御寇，故美之曰‘悲翁’。”故事大意为：盗寇来抢劫女人，适遇悲翁一击而去，“正如君之猎犬逐一狡兔，惜当时不为蓬首（应指老翁）所获，致被逸去，未得交君烹而食之也。”陈氏对自己的这一发现颇为自负，“绝世奇文，都为伧父误解，使人愤懑。”

（四）王先谦《汉铙歌释文笺正》认为此诗“为军中将士作也”。“读《思悲翁》、《战城南》、《巫山高》三篇知铙歌肇于高祖之时。”汉楚交战，太公为楚所得，军士、将士因高祖悲思其亲，作歌以述其情。曰：天性至亲，兵凶不测，翁今被虏，正人子呼天莫赎之时，思之良可悲耳。”太公、吕雉为项羽所虏事，在《汉书·高祖纪》、《项籍传》。

（五）谭献曰：“思悲翁，哀征役也。楚汉之际，伏尸流血，天下骚然。少壮从军，垂老不反。”此说有问题，楚汉战争只打了四年，何得“少壮从军，老而不反”之理？另外，离开诗歌本身，“发思古之幽情”，这种题解方法很不恰当。

上述诸说具有一定的代表性，对诗意的解说应决定于对诗篇具体语句的解读。从时代性来看，庄述祖、陈沆、王先谦虽看法不同，但都认为是汉高祖时代的作品。陈本礼则独出机杼，讲了一段老翁御侮救美的故事。下面斟酌各家对诗歌语词的训诂，对诗篇进行解读。

“思悲翁”，庄述祖曰：“翁者，老人之称。老者多思往事而悲，故云悲翁。”陈沆曰：“翁者，耆旧之称。”王先谦曰：“案：古‘翁’、‘公’通用，皆尊称人之辞。《扬子·方言》：凡尊老，周晋秦陇谓之公，或谓之翁。”王氏谓楚汉彭城之战后，太公、吕雉被掳，将士因高祖悲思其亲，而作是歌。“悲翁”应指刘太公。“唐思”句，陈沆曰：“徒思也。”王先谦曰：“唐，空也。《华严经·普门品》：‘福不唐捐’，谓不空与人也。”“徒思”“空思”意义相近。

“夺我美人侵以遇”，陈本礼曰：“谓寇来掠时也。言欲掠我妇女也。”而陈沆则将“美人”解释为“喻盛年也”，不能令人信服。王先谦曰：“美人谓吕后。此时未有后称，故曰美人。侵，《说文》：渐进也。兵戈扰攘之余，失悲翁而不遇，冀幸一见，不敢自必，庶几侵以遇之。”从字面上来说，王氏解说颇能切合当时情境。

“悲翁也但我思蓬首狗逐狡兔”，这几句争议较大，王先谦这样点读：“但我思蓬首，狗逐狡兔”，意为“悲思而首如蓬也。汉王称萧何为功人，群臣为功狗。韩信将死，曰：果若人言，狡兔死，良狗烹也。狗兔之喻盖当时常有此语，故歌中有狗逐狡兔之词也。”《诗·伯兮》中

有“首如飞蓬”，表达“思伯之旨”，逯钦立认为“悲翁也但我思”中的“也”、“我”为声辞，而点读为“悲翁（也）但（我）思，蓬首狗，逐狡兔。”庄述祖引《汉书·武五子传》“头如蓬葆”，“蓬首狗”指蓬首垢面的将士，“言攻占将士，头久不理，如蓬草丛生。”但更可能是当时即景，看到蓬首狗追逐狡兔。

“食交君”句，王先谦连上读，“当此悲思蓬首之际，或有狗逐狡兔食之以交于君”，此句甚不通。庄述祖则云：“交君当作茭蕈”，此说陈沆、逯钦立从之而未明言。从音读上来说，“交君”作“茭莙”可能更合适。“茭”假借为“交”，古书中有先例，敦煌悬泉汉简有“敦煌郡到戍卒二千人茭酒泉郡”之文，[①]朱骏声《说文通训定声》：“茭假借为交”。“茭”一说为马芹，一名野茴香，嫩时可吃；一说为茭白。“莙”，《说文》：“牛藻也。从艹，君声。”“君”、“莙”音同，此类同音通假在上古汉语里比较多见，说详后文。《尔雅·释草》郭注：“此二藻皆可食……扬州人饥荒可以当谷食。”《颜氏家训·书证》：“今水中有此物，一节长数寸，细茸如丝，圆绕可爱，长者二三十节，犹呼为莙。”所以“食交君”当作“食茭莙”。至于“蕈”，《说文·艹部》：“蕈，臭菜也。”徐锴《系传》：“通谓芸台、椿、韭、蒜、葱、阿魏之属，方术家所禁，谓气不洁也。”

“枭子五，枭母六，拉沓高飞莫安宿”，争议很大，陈本礼继续对诗意进行解说，曰：“当寇掠之时，如凶枭攫雀，势猛人多，使不遇急难之翁，则我美人已如被攫之雀，拉沓高飞，各自仓皇逃避，不知暮宿于何所也。”此说不可从。陈沆曰：“枭子五，谓醢彭越以赐诸侯，如汉制以枭羹赐百官也。彭越、黥布、陈豨及两韩信，功臣诛者凡五人。则其存者，亦廪廪不自保矣，将安所栖讬哉？”假若“枭子五”为五功臣，那么“枭母六”又怎么解释？陈说无解。王先谦曰：“枭，《说文》：不孝鸟也。子五母六，盖举其数，以状恶类之多，指楚之党与。”而苏晋仁、萧练子则认为是指“六博”的游戏。[②]更属离题太远。诸家太注重此诗的比喻义、引申义，横生枝节地方太多。今观此诗，很可

---

① 李均明《秦汉简牍文书分类辑解》，第28页，北京，文物出版社，2009。

② 苏晋仁、萧练子《〈宋书·乐志〉校注》：“《广雅》：‘箸，塞也，今名簙子。博以五木为塞，有枭、卢、雉、犊、塞五者。《说文》：博，局戏也。六箸十二棋也。《汉书·梁冀传》注引鲍宏《棋经》：用十二棋，六棋白，六棋黑。数皆为六，故云枭母六也。”第332页，济南，齐鲁书社，1982。

能为当时所见景物如此，“枭子五，枭母六”实为“互文见义”，大略谓猫头鹰母子五六只而已。类似用法古书常有，如《铙歌·战城南》“战城南，死郭北”、白居易《琵琶行》“主人下马客在船”、《论语·先进》“冠者五六人，童子六七人”等。“拉沓高飞莫安宿”，拉沓，飞貌，《文选·舞赋》有“拉沓鹄惊”句例。“莫”即“暮”。从字面上来说，这三句讲的是猫头鹰母子五六只在黄昏之际拉拉沓沓地飞，不知止宿在哪里。从引申义来说，此诗托物兴辞，以物喻己。

此诗主题已经显豁了，王先谦所谓“故知为军中将士作也”应该是正确的。本文在上文考辨基础上，对《思悲翁》诗意作如下直解：思念悲凄的老翁，徒然思念。希望与被人掳掠的美人不期而遇。多思念悲凄的老翁啊！毛发乱蓬蓬的猎狗追逐着狡兔，我们吃着野生的茭白和牛藻。猫头鹰母子五六只拉拉沓沓地乱飞，今晚止宿在哪里？

那么，既失去“悲翁”、又被“夺”了“美人”的人物是谁呢？王先谦认为应该是时为汉王的刘邦。据《史记·项羽本纪》记载，刘邦趁项羽北征齐国之时，率军五十六万进入项羽都城彭城，“收其货宝美人，日置酒高会”，项羽率三万军“乃西从萧（地名），晨击汉军而东，至彭城，日中，大破汉军”，“汉军皆走，相随入穀、泗水，杀汉卒十余万人。汉卒皆南走山，楚又追击至灵壁东睢水上。汉军却，为楚所挤，多杀，汉卒十余万人皆入睢水，睢水为之不流。”最后只与数十骑遁去。在逃亡过程中，“欲过沛，收家室而西，楚亦使人追之沛，取汉王家；家皆亡，不与汉王相见。汉王道逢得孝惠、鲁元，乃载行……求太公、吕后不相遇。审食其从太公、吕后间行，求汉王，反遇楚军。楚军遂与归，报项王，项王常置军中。”[①]成为人质，此歌应作于此时。王先谦曰：“末三句切望臣下，哀音满天，盖丧败之余，人无固志，既牵于天性之爱，赴救未能，复慑于敌兵之强，遁逃无所，是时汉业之危，不绝如线，读此诗如见高祖惨痛迫切心情。”此说虽显突兀，但也属有感而发。

在《铙歌十八曲》中，“辞”、“声”混淆是一突出问题。《乐府诗集》卷十九《宋鼓吹铙歌三首》解题引《古今乐录》云：“凡古乐录，皆大字是辞，细字是声，声辞合写，故致然而。”[②]“辞”指歌诗，“声”

① 司马迁《史记》，第7卷，第321－322页，北京，中华书局，1982。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第19卷，第285页，北京，中华书局，1979。

指衬词、衬音，若“羊夷吾”、“伊那阿”、“妃呼豨”之类。《鼓吹铙歌》最早记录在《宋书·乐志》中，如沈约所说“乐人以音声相传，训诂不可复解”，同音通假现象就难以避免，如《巫山高》之“我集无高曳”当为“我济无篙栧”，“梁”通“凉”，《思悲翁》之“食交君”当作“食茭菪”，此类音同通假现象在楚系文字中较常见，如上博楚简《孔子诗论》中，《采葛》之“采”作“菜”，“将仲之言不可不畏”之“畏”作“韦”，《猗嗟》作“於差”，《隰有苌楚》之“苌”作“长”，《涉溱》之“溱”，楚简作“秦”等。这些语句的正确训释有助于文意的通顺和题旨的表达。另外，如《思悲翁》之“枭子五，枭母六”、《战城南》之“战城南，死郭北”等采用互文的修辞方法，如同《木兰诗》之“东市买骏马，西市买鞍鞯，南市买辔头，北市买长鞭”，互文见义是古代歌辞的常见艺术手法，可避免望文生义，有助于对诗歌的理解。

三、《圣人出》：册封皇太子仪式上的乐歌

《圣人出》在《宋书·乐志》所载“铙歌十八曲”中排第十四，题为“圣人出曲”，与帝王事迹有关。语句质朴，没有《汉铙歌》普遍存在的“声辞杂写”，但仍是比较难解的作品。今依《宋书·乐志》、《乐府诗集·鼓吹曲辞》通行本点断，姑录于下：

> 圣人出，阴阳和。美人出，游九河。佳人来，騑离哉何。驾六飞龙四时和。君之臣明护不道，美人哉，宜天子。免甘星筮乐甫始，美人子，含四海。

此曲应为清代谭献所说的“汉颂”作品。[①]最为难解之处除了具体诗句如“免甘星筮乐甫始”之外，诸如“圣人”、“美人”、“佳人”及“美人子”究竟指谁，非常容易陷入解释的误区。学者们习惯上以“香草美人”的比兴来解释，如清代朱乾《乐府正义》认为此诗讲的是武帝晚年巫蛊案后、田千秋为戾太子诉冤事，“圣人谓君，美人谓相，佳人谓贤臣”。[②]陈本礼《汉诗统笺》则认为此诗是武帝发病后，“上郡神

---

① 谭献《汉鼓吹铙歌十八曲集解》，《丛书集成初编》，第5页，北京，中华书局，1985。

② 朱乾《乐府正义》，清乾隆五十四年（1789）秬香堂藏版，浙江图书馆藏。

君”前来瞧病，从而引出甘泉太一祭祀事。“圣人”指武帝，“美人”指“上郡神君”，“佳人”指“巫师”等等。[①]王先谦采其说，认为“此曲系《汉书·艺文志》‘太一杂甘泉寿宫歌诗’十四篇之一，非铙歌也。”[②]庄述祖则谓此诗写的是“高祖既灭项羽，即位于济阴定陶”之事，所以“圣人”喻高祖，“佳人”喻贤臣。[③]陈沆则认为“圣人”、“美人”、“佳人”、“美人子”都指西汉宣帝，此篇是宣帝即位之初的作品：

> 宣帝初年，嘉祥数臻，人民安业，故有“阴阳和”之语；微时喜游侠，具知闾里疾苦，数上下诸陵，周遍三辅，常困莲勺卤中，尤乐杜鄠之间，故有“美人出，游九河”之语。昌邑无道，霍光废之，而立宣帝，故有“君之臣明护不道”之语。《宣纪》言：“太仆以轮猎车奉迎曾孙入未央宫”，而群臣奏上玺绶，即皇帝位，大将军霍光骖乘，谒见高庙，故有“佳人来，骓离哉何”之语……宣帝本卫太子之孙，史皇孙之子，故又称之曰“美人子”，而勉以长有四海也。

此解看似有理，而问题多多。区区52个字的诗歌，却变换四处代词，俱指宣帝，这是可能的吗？“美人”在汉代是后妃称谓，《汉书·外戚传》（上）云：“汉兴，因秦之称号……又有美人、良人、八子、七子、长使、少使之号焉。”这些后妃们还有相应的爵位，如“美人视二千石，比少上造。”[④]至于“佳人”往往是美女的代称，如李延年《李夫人歌》“北方有佳人，一顾倾人城”，曹植《杂诗》“南国有佳人”之类，本篇也不例外。在当时如果以“美人”、“佳人”来比宣帝，恐怕是要掉脑袋的。学界有人遇到文意不清的问题，往往采用“香草美人”来作比附；遇到字句不通，往往滥用假借。众所周知，楚国屈原创造了“香草美人”这一具有象征意味的比兴手法，借助“他物”来暗喻自己的内心情感。一方面将内心委曲不可告人之处通过此种手法表现出来，从而造成

① 陈本礼《汉诗统笺》，清嘉庆庚午（1810）裛露轩藏版，浙江省图书馆藏。

② 王先谦《汉铙歌释文笺正》，清代同治壬申（1872）虚受堂刻版，浙江省图书馆藏。

③ 谭献《汉鼓吹铙歌十八曲集解》，《丛书集成初编》，第5页，北京，中华书局，1985。

④ 班固《汉书》，第97卷上，第3935页，北京，中华书局，1962。

解释的多样性，但另一方面，很容易造成人称身份的替换，使阐释活动成了“猜谜”和“射覆”之类的游戏。在《周颂》和以颂美为主的“正大雅”、“正小雅”中，颂歌是给“他者”听的，这个“他者”可能是上帝、祖先神灵，更可能是帝王将相，情感表现必须是很直白的，避免产生“危险的”误解。清代谭献称此曲为“汉颂”，是正确的。分析此类诗篇时，类似“香草美人”的比兴分析要慎用。为避免先入为主，先对具体诗句进行字面上的分析。

“圣人出，阴阳和。美人出，游九河。”清代学者尽管所解各异，但“圣人”指皇帝这一点是共同的，分歧在指高帝（庄述祖）、武帝（陈本礼、王先谦）还是宣帝（陈沆、夏敬观）[①]上。古人相信帝王具有燮理阴阳的本领，如《礼记·月令》、《明堂月令》规定了天子一年中的明堂活动，目的在使“阴阳和”。而陈本礼、王先谦认为是武帝得病，“阴阳不和”了，于是召集“美人”即“上郡神君”及大批“佳人”如“太禁”、“司命”之属前来治病等等，发挥余地太大，难以取信。“美人出”句，出自《楚辞·九歌·河伯》，“与女游兮九河，冲风起兮水扬波……子交手兮东行，送美人兮南浦。”原诗描述的是相沿悠久的河神祭典，仪式中心讲的是河伯娶妇事，即“人神恋爱”，凄恻缠绵，“游九河”这一意象具有由现实而进入幽冥之域的想象成分。[②]但此诗“圣人”、“美人”对举，两个“出”字可能具有很深的含义。

“佳人来，骓离哉何”，骓，见《诗·小雅·车辇》“四牡骓骓”，为“马行不止貌”。“离”，王先谦释为“丽也。两马相丽而行。‘骓离哉何’者，讶其骑从之多。”此句状“佳人来”卤簿之盛、排场之大。“佳人”即女性之谓，认为指贤臣、神巫之类缺乏根据。

“驾六飞龙四时和”，“六飞龙”即“六马”的隐喻，为天子车驾之名，典出《易·系辞》“时乘六龙以御天”。庄述祖引郑玄《异义》：“《王度记》云：今天子驾六者，自是汉法，与古异。《史记·秦始皇本纪》曰：乘六马。《续汉舆服志》云：驾六马，是汉因秦制，天子驾六马也。”王先谦曰：“谓君之奉若天道也……天子驾六马，故又借为天子车驾之名。张衡《东京赋》‘乃抚玉辂，时乘六龙’是也。”“天子驾六”源于周制，今河南洛阳出土东周时代的“天子驾六”，并专门设立

① 夏敬观《汉短箫铙歌注》，上海，商务印书馆，民国二十年（1931）年版。

② 张树国《宗教伦理与中国上古祭歌形态研究》，第212页，北京，人民出版社，2007。

了“天子驾六”博物馆，此制为秦汉因袭。

“君之臣明护不道”，“不道”在古代意义宽泛，凡不行治道及人道、作逆乱、诽谤圣贤和经典之类皆为“罪逆不道”。如《史记·李斯列传》“不道之君”、《鲁世家》“襄仲为不道，杀嫡立庶”、《汉书·夏侯胜传》“劾奏胜非议诏书、毁先帝，为不道”等等。“护”，《说文》：“救视也。”《史记·萧相国世家》“高祖为布衣时，[萧]和数以吏事护高祖”，诗中之“护”即此意。“君之臣明”，陈沆认为指大将军霍光，“昌邑无道，霍光废之，而立宣帝”，实际情况可能恰好相反。对皇帝颂扬臣子贤明，这在古代君臣关系中是不可想象的。但有例外，据《通典》记载“策拜皇太子”礼仪，“按汉魏故事，皇太子称臣”，[1]“君之臣明”指的是皇太子贤明，能救视不道之事。此诗应是皇太子策拜仪式上的乐歌，下文“美人子，含四海”也是赞美皇太子的诗句。至于“美人哉，宜天子”，王先谦曰：“宜天子，谓与天子相宜。”

“免甘星筮乐甫始”，此语中的“免”字难解，争论亦多。[2]庄述祖认为“甘”指“甘公”即齐人甘德，“《史记·天官书》曰：昔之传天数者，在齐甘公……星筮，以星事占验吉凶也。”陈沆注曰：“昭帝时，泰山石自立，博士眭孟占之曰：当有废故之家，姓公孙名病已者，从白衣为天子。至宣帝而果验，故有‘甘星筮，乐甫始’之语。”此典故出自《汉书 五行志》中之上。[3]《五行志》引京房《易传》云：“‘《复》，崩来无咎。’自上下者为崩，厥应泰山之石颠而下，圣人受命人君虏。”此卦象预示着“当有庶人为天子者”，此诗以古人甘德代替因预言被杀的眭孟、京房二人，与诗篇开头“圣人出”非常合拍。但陈沆“免”字未释。此句前人点断可能存在问题，“美人哉宜天子免甘星筮乐甫始美人子含四海”应该点断为：“美人哉，宜天子，免甘星筮。乐甫始，美人子，含四海。”“免甘星筮”意为“美人之宜天子，本来用不着像甘德那

① 杜佑《通典》，第70卷，《嘉礼十五》，第1936页，北京，中华书局，1988。

② 陈本礼《汉诗统笺》认为“免与勉通，勉臣下于甘泉”之意。王先谦看法与陈本礼相似，认为：“免，去也；甘，甘泉省文。免甘，谓天子去之甘泉。”“免”没有“去”义，此解较随意。他如郑文《汉诗研究》认为“免”与“甘”一样为姓氏，但于史无征。

③ 《汉书·五行志》中之上云：“孝昭元凤三年正月，泰山莱芜山南匈匈有数千人声。民视之，有大石自立，高丈五尺，大四十八围，入地深八尺，三石为足。石立处，有白乌数千集其旁。眭孟以为，石阴类，下民象，泰山岱宗之岳，王者易姓告代之处，当有庶人为天子者。孟坐伏诛。”

样的星占和卜筮”，“免”为“免去”、“用不着”之意，“乐甫始”连下读，“乐”应为《礼记·乐记》之“大乐与天人同和”，“甫”为“方才、刚刚”之意，意为天人同和的大乐刚刚开始。“美人子，含四海”句，“美人子”即“美人之子”，“美人”即诗首“美人出，游九河”之“美人”。“含四海”之“含”为“包容”之意，《易·坤卦》：“含万物而化光”，“含四海”即包容四海，当谓宣帝立太子即“储君”之事。陈沆以“圣人”、“美人”、“佳人”、“美人子”都指宣帝，谬误已甚，说详上文。陈本礼、王先谦认为“子同字，谓抚字四海也”，此属典型的滥用通假，“字”为孕育、乳育之意，如《易》“女子贞不字，十年乃字”，若“子同字”，于句不通，“含”字亦显多余，此说不正确。

通过上文的分析，现将此诗作如下直解：圣人立为天子，阴阳和谐；美人出世，遨游九河。佳人之来，仪仗何盛！天子驾六，四时布和。君之臣明，救护不道。美人之宜天子，不用星占与卜筮。天人同乐，刚刚开始，美人之子，包容四海。

要理清上述“圣人”、“美人”、“佳人”、“美人子”之间的关系，必须联系相关史料。因为本篇涉及汉代帝王之事，即陈沆所言为宣帝即位时事，为“汉颂”作品，在《汉书·宣帝纪》、《魏相丙吉传》、《外戚传》中保留了一些相关史料。

在西汉诸帝中，宣帝刘询即位无疑是最富有传奇色彩的。《汉书·宣帝纪》记载：“孝宣皇帝，武帝曾孙，戾太子孙也。太子纳史良娣，生史皇孙。皇孙纳王夫人，生宣帝，号曰皇曾孙。生数月，遭巫蛊事，太子、良娣、皇孙、王夫人皆遇害。”[①]宣帝为武帝曾孙、戾太子之孙、史皇孙之子，武帝晚年因为江充以巫蛊事陷害，其祖、父母皆遇害。这位才数月的“皇曾孙”在监狱中长大，命运很悲惨。幸亏廷尉监丙吉尽心护侍左右，送往祖母史良娣娘家。“既壮，为取暴室啬夫许广汉女。”许广汉地位低贱，其女名平君，年龄十四五岁，嫁给“皇曾孙”后，“一岁生元帝”即刘奭。数月之后，“皇曾孙”立为帝，平君被封为“倢伃”。“倢伃”为武帝所制，爵位“视上卿，比列侯”，应即诗中出现三处的“美人”。《汉书·外戚传》记载：“是时，霍将军有小女，与皇太后有亲。公卿议更立皇后，皆心仪霍将军女，亦未有言。上乃诏

① 班固《汉书》，第8卷，第235页，北京，中华书局，1962。

求微时故剑，大臣知指，白立许倢伃为皇后。”[①]“霍将军”即大将军霍光。可是许婕妤立皇后三年，为霍光夫人显药死，其女立为皇后。“皇后辇驾侍从甚盛，赏赐官属以千万计，与许后时县（悬）绝矣。”可能即诗中的“佳人来，骓离哉何”。霍光死后，为立太子之事，展开了一场宫廷斗争，“上立许后男为太子”即诗中的“美人子”，几乎为霍光夫人显及霍后毒死。

本诗应该是在这一背景下写成的。诗篇中的“圣人”应即汉宣帝，“圣人出”指宣帝由庶民而“出”为天子；“美人出”，指许广汉之女平君，立为倢伃、皇后。“游九河”出自《楚辞·九歌·河伯》，应是对许后之死的隐晦说法。下文“美人哉，宜天子”之“美人”当然也指许平君，诗意简单说来“许美人更适合天子”，此句是为“美人子，含四海”张本。但为何不称“许皇后”而称“美人”？因为霍皇后在上、有所顾忌的缘故，“美人”应即“倢伃”，沿袭武帝时称呼。“佳人来，骓离哉何”，指大将军霍光女嫁给宣帝，“辇驾侍从甚盛”之貌；下文“美人子，含四海”即“上立许后男为太子”，即立为储君，指后来的汉元帝。据《西汉会要》记载，元帝以宣帝微时生民间，二岁时，宣帝立为皇帝。六岁时，母亲许后为霍氏毒死。八岁时立为太子。[②]当时霍光已死，霍后已立，霍氏罪行渐渐彰显。最后霍后及母显加紧谋害太子，而其药杀许皇后事已经泄露，霍氏最终被诛灭。当然这是后话了。

此诗为乐府歌诗，应出自宣帝朝某位大臣之手，本文疑为宣帝时丞相魏相所作。据《汉书》卷七十四《魏相丙吉传》记载，宣帝之养全靠丙吉，霍氏之败则由魏相。“霍氏杀许氏之谋”正是由魏相才“始得上闻”。魏相深明《易经》，“数表采《易阴阳》、《明堂月令》奏之”。此诗中有几处谈到“阴阳”、“驾六龙”、“四时和”、“星筮”及“含四海”字样，皆出自《周易》经传，与魏相奏章相符，如“阴阳者，王事之本，群生之命”、“愿陛下选明经、通知阴阳者四人，各主一时，时至明言所值，以和阴阳”。此诗开首“圣人出，阴阳和”、“驾六飞龙四时和”与魏相奏章刚好吻合。而元帝立为太子及后来霍氏之败，魏相出力最多，故有“君之臣明护不道”、“美人子，含四海”之语。此诗虽为“汉颂”实寓讽谏之意，很可能是宣帝册封太子典礼上的乐歌。《通典》

① 班固《汉书》，第97卷上，第3965页，北京，中华书局，1962。
② 徐天麟《西汉会要》，第1卷，第7页，北京，中华书局，1998。

记载“策拜皇太子礼仪”未言用乐之事，但晋武帝泰始三年记有司奏：“皇太子明膺休命，光启嘉祚，宜依汉魏故事”，①言“依汉魏故事“册封太子作乐事。当时乐府职能为弦歌所造诗，如《汉书·外戚传》记载汉武帝思念李夫人不已，作诗，“是邪，非邪？立而望之，偏何姗姗其来迟！”令乐府诸音家弦歌之。史载宣帝时“颇作诗歌”（《汉书·郊祀志》），此诗可能是其中之一。睽之当时情境，自有不便于言之处，诗篇难免隐晦。

四、《上之回》：武帝幸回中乐歌

上之回，所中益，夏将至，行将北，以承甘泉宫。寒暑德。游石关，望诸国。月支臣，匈奴服。令从百官疾驱驰，千秋万岁乐无极。

关于《上之回》作期的争议主要集中在武帝、宣帝时期，“上”即“今上”，“回”即“回中宫”，唐代吴兢《乐府解题》曰：“汉武通回中道，后数出游幸焉。”《乐府诗集》解题云：“回中地在安定，其中有宫也。”②陈沆《诗比兴笺》认为此诗作于宣帝神爵、甘露之间。但《宣帝纪》记宣帝五幸甘泉，却未至回中。而武帝则数幸回中，《汉书·武帝纪》：“（元封）四年冬十月，行幸雍，祠五畤。通回中道，遂北出萧关。”③据《汉书》记载，“通回中道”在元封四年冬十月，武帝前后四次幸回中，分别是元封六年冬、太初四年冬、天汉二年春、太始二年春，此曲所云“以承甘泉宫寒暑德”则谓自甘泉往回中。朱嘉征《乐府广序》云：“《广题》曰：汉曲皆美当时之事。《上之回》美武帝之经武也。”朱乾《乐府正义》注引《陶谷记》：“帝幸朝那，立飞廉之馆，望玄圃，乐府有《上之回》曲。”王先谦《笺正》曰：“此因武帝往回中游观耀武而作颂也。亦出行巡狩及游歌诗之一，武帝时铙歌也。”时间在元封五年（前106），这一结论是正确的。

对“上之回所中益夏将至”的点读有争议，一为“上之回，所中益，夏将至”，见朱乾《乐府正义》、陈本礼《汉诗统笺》、王先谦《汉

① 杜佑《通典》，第71卷，第1959页，北京，中华书局，1988。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第16卷，第227页，北京，中华书局，1979。
③ 班固《汉书》，第6卷，第195页，北京，中华书局，1962。

铙歌释文笺正》，本文从之。"所"为"天子行在所"，《武帝纪》："元狩六年，诏举独行之君子征诣行在所"，蔡邕《独断》："天子所至曰行在所"，《雉子班曲》"被王送行所中"，"行在所"又简称为"行所"、"所中"。"益"，陈本礼释曰"谓有益于人也"。一为"上之回所中，益夏将至"，庄述祖《汉铙歌句解》曰："益当作溢。《释诂》曰：溢，慎也。慎夏言辟暑。"庄说有误，《尔雅·释诂》"溢"、"慎"俱有"静"意，非谓"溢"即是"慎"。陈沆《诗比兴笺》曰："旧或以'上之回'三字为句，大误。'益夏'者，谓天益就暑，以时将届夏至故也。"此语文意难通。

"夏将至，行将北，以承甘泉宫，寒暑德"，言夏至将临，将北上避暑。"承"，继也，指离开甘泉宫、继往回中之意。陈沆曰："言上将往回中，而时将届夏至，因先避暑于甘泉宫，以迎四时寒暑之德也。回中地，在安定，甘泉宫，在云阳，皆京师西北。是将北巡狩，必驻跸甘泉宫也。"这一解释是正确的。王先谦曰："自甘泉之回，则北而益北，游观相继，故曰'以承甘泉宫'"，庄述祖解释"寒暑德"，引《吕氏春秋·贵信篇》"春之德风，夏之德暑，秋之德雨，冬之德寒"，可备一说。"游石关"，陈沆云："扬雄《甘泉赋》曰：'封峦石关，迤靡乎延属'，注云：石关，封峦，皆宫名也。诸国，谓诸侯王来朝邸第也。"[①]案："诸国"当为"塞外诸国"，故下文有"月支"、"匈奴"之语，庄说误。

"月支"即大月氏，本生息于祁连山地，后遭匈奴压迫，迁居中亚。《史记·大宛列传》云："大月氏在大宛西可二三千里，居妫水北。"[②]后来张骞凿空，始通于汉。汉开河西四郡后，"大月支国共禀汉使者，有五翎侯。所谓'月支臣'也。""匈奴服"，王先谦云："孝武以来，卫青、霍去病等数出塞，多所斩获，匈奴不敢入边。元封元年，帝出长城，北登单于台，至朔方，勒兵十八万，威震匈奴，遣使者告匈奴曰：单于能战，天子自将待边；不能，亟来臣服，何但亡匿幕北寒苦之地为？匈奴詟焉，单于卒不敢至。所谓'匈奴服'也。""詟"，师古注："失气也。"《资治通鉴·汉献帝建安四年》："其众数千人皆詟服。"可见，"匈奴服"之"服"应为"詟服"，而非屈服"称臣"。庄述祖、

---

① 陈沆《诗比兴笺》，第1卷，第5页，上海，上海古籍出版社，1981。

② 司马迁《史记》，第123卷，第3161页，北京，中华书局，1982。

陈沆据《宣帝纪》"甘露三年，春正月，行幸甘泉，郊泰畤，匈奴呼韩邪单于稽侯狦来"，认为此诗作于宣帝时，不确。此诗难免对武帝的武功做些夸饰，"令从百官疾驱驰，千秋万岁乐无极"，前句表大驾卤簿之盛，后句表达群臣"颂祷之诚"。汉胡广《汉官解诂》："天子出，车驾次第，谓之卤簿。长安时，出祠天于甘泉用之，名曰甘泉卤簿。"应劭《汉官仪》记"天子卤簿"有"大驾"、"法驾"、"小驾"，"大驾公卿奉引，大将军参乘，太仆御，属车八十一乘，备千乘万骑。"此诗为称颂武帝游观耀武的"汉颂"作品。

五、《远如期》：太乐食举乐歌

远如期，益如寿。处天左侧，大乐万岁，与天无极。雅乐陈，佳哉纷。单于自归。动如惊心，虞心大佳，万人还来。谒者引乡殿陈，累世未尝闻之。增寿万年亦诚哉。

一曰《远期》，陈释智匠《古今乐录》曰："汉太乐食举曲有《远期》，至魏省之。"此诗一般认为是宣帝时作品。朱乾《乐府正义》认为"此诗当是宣帝时诗"，王先谦《汉铙歌释文笺正》云："当时群臣因述单于归诚之辞作歌以颂汉德。是为出行巡狩及游歌诗之四，亦铙歌也。"庄述祖《汉铙歌句解》云："《远如期》，纪呼韩邪单于来朝也。"陈沆《诗比兴笺》以此诗为第四。"此专颂单于来朝也。四夷宾服，天庥屡臻，为汉道之极盛，故雅颂作于宣帝焉。"陈本礼《汉诗统笺》曰：

史称汉宣帝甘露三年，上幸甘泉，匈奴呼韩邪单于来朝，上赐以冠带、衣裳、金玺、盭绶、玉具、剑佩、弓矢、棨戟、安车、鞍马、金钱、衣被、锦绣、谷帛、絮，礼毕，使使者道单于先行，宿长平，上还登长平坂，诏单于毋谒，其群臣皆得列观，及诸蛮夷君长数万迎于渭桥下夹道陈，上登渭桥，咸称万岁，单于就邸长安，置酒建章宫，飨赐之，二月遣归国。

而朱嘉征《乐府广序》"远如期，浑邪王来降时作也"则不正确。

"远如期"，王先谦释为"虽远而如期至也"，陈本礼曰："(《汉书·宣帝纪》) 甘露二年冬十二月，呼韩邪款五原塞，愿奉国珍，期于

三年正月朝汉，如期而至也。”此说可从。陈沆认为“如、而通，而，犹女（汝）也。远女期，益女寿，颂祷之词”，“远女期”文意不通，“益如寿”读为“益女（汝）寿”可从，下文“大乐万岁，与天无极”即“益女（汝）寿”意。“处天左侧”，陈本礼曰：“单于逊词，犹言汉之化外人也。”王先谦曰：“天者，匈奴尊称汉帝之词。《汉书·匈奴传》：圣德广被，天覆匈奴。《班超传》皆言依汉与依天等。左侧，近也。”

“大乐万岁，与天无极”，陈本礼曰：“大乐，乐得今日始来朝汉也。史称呼韩邪单于稽侯狦来朝，帝宠以殊礼，位在诸侯王上，赞谒称臣而不名，赐赉优渥。故感恩德比天无极，而更悠远也。”“雅乐陈，佳哉纷”，陈本礼曰：“谓置酒于建章宫而燕飨之也。”庄述祖云：“言宫县备舞也。佳，大也。纷，盛多貌。”王先谦曰：“佳，美也。”指单于来朝，太乐奏宴飨雅乐。“单于自归”，王先谦曰：“自归，自愿来归，非慑汉威，实怀汉德也。”

“动如惊心，虞心大佳，万人还来”，指单于“万人还来”的举动令人“惊心”即“吃惊”之意。“虞心大佳”即“欢娱之心情大好”，王先谦曰：“虞，娱同。《汉书》‘娱’皆作‘虞’。”朱乾云：“言天子欢心，嘉其归化之诚也。”陈沆曰：“虞，乐也。乐其来附也。”“谒者引乡殿陈，累世未尝闻之”，“谒者”即“黄门谒者”，《汉书·百官公卿表》“掌宾赞受事”，卫宏《汉官旧仪》：“黄门令领黄门谒者”，应劭《汉官仪》“谒者三十人，秩四百石，掌报章奏事及丧吊祭享。”王先谦曰：“谒者，典谒，主宾客告请之事。”“引乡殿陈”，指黄门谒者引赞引单于到殿前谒帝，陈布其言，“殿”指甘泉宫前殿。“累世未尝闻之”，指汉匈之间从未有过如此盛事。陈本礼曰：“陈累世者，言匈奴世受汉德，许赐和亲尚主，典礼未有如今日之盛者。”亦通。“增寿万年亦诚哉”为祝祷之词，与“益女（汝）寿”相呼应。

六、《上陵》：上陵食举乐

上陵何美美，下津风以寒。问客从何来，言从水中央。桂树为君船，青丝为君笮，木兰为君棹，黄金错其间。沧海之雀赤翅鸿，白雁随。山林乍开乍合，曾不知日月明。醴泉之水，光泽何蔚蔚。芝为车，龙为马，览遨游，四海外。甘露初二年，芝生铜

池中，仙人下来饮，延寿千万岁。

宋代陈旸《乐书》认为："汉因秦上陵，皆有园寝。寝殿衣服起居，象生人之具，古寝之意也。后汉都洛阳，正月上丁，祀郊庙毕，讲上陵之礼。"[①]"上"，往也。"陵"，谓先帝陵寝。陈本礼《汉诗统笺》曰："《三辅黄图》曰：甘泉宫有昆明池，池中有灵波殿，皆以桂为殿柱，风来自香池中，有龙首船，武帝常令宫女泛舟池中，张凤盖，建华旗，作棹歌，杂以鼓吹，帝御豫章观临观焉。宣帝好夸祥瑞，与孝武同，故此诗言陵津之美，应有仙人来游，以谀宣帝也。"朱嘉征《乐府广序》曰："上陵食举，侑食之雅也。御饭七曲中，有《上陵》一曲……初武帝得白雁上林苑中，承露池中生芝，孝宣帝时，有神雀甘露之异，并用改元，以瑞应颇作歌诗。"陈沆《诗比兴笺》曰："案世祖庙立于宣帝，此诗多言神仙瑞应之事，盖上世祖陵作也。"王先谦《汉铙歌释文笺正》曰："至宣帝之世，夸神仙，侈陈祥瑞，略同先代。又修武帝故事，盛车服，敬斋祠之礼，颇作诗歌。故歌者颂言陵津之美，必有仙人来游以谀宣帝。"上述诸说认为此诗为宣帝时作，是正确的。

"上陵"句，陈本礼曰："上陵、下津，宫中苑囿名。"王先谦云："上陵对下津言，谓陵在上而津在下，非《志》所称上陵也。……谓太液池中之仙山。津，池之济渡处。风以寒，风水相荡而增寒也。"此诗陈沆解为"盖上世祖陵作也"，"上陵"当即世祖武帝之陵，故夸赞陵寝之美。"问客从何来，言从水中央"句，"客"实即成仙了的祖灵，"桂树"四句状神仙舟楫之美，王先谦云："《楚辞》：沛吾乘兮桂舟。故曰桂树为船也。《三辅黄图》云：武帝以文梓为船，木兰为柁。宣世殆犹有遗制矣。""笮"，船上蓬盖。上述几句很有神话意味，祖灵可以从水里去往天界，也可以从水里回到人间，如出土于长沙陈家大山的楚帛画《人物御龙图》，描绘人物乘龙舟前往仙界的情景。[②]本诗也反映了这种冥想，已成神仙的祖灵乘船从水中前来享用祭品。"沧海之雀赤翅鸿，白雁随"句，陈本礼曰："仙人从沧海来，故雀与鸿雁亦皆群然而至矣。""沧海之雀"即古书所谓"神爵"，庄述祖云："《宣纪》：元康三

---

① 陈旸《乐书》，《文津阁四库全书·经部·乐类》第197卷，第517页，北京，北京图书馆出版社，2006。

② 杨宽《中国古代陵寝制度史研究》，第269页，上海，上海人民出版社，2003。

年，神爵数集泰山，四年，神爵以万数，集长乐未央北宫宫寝、甘泉泰畤殿中，及上林苑。五年，改元神爵。”

“山林”句写得朦胧恍惚，艺术手法很高。陈本礼曰：“山不一山，林不一林，山忽开而林忽合，惟视禽鸟之飞舞翔集，以为开合也。至于日月蔽明，益见禽鸟之多。”陈沆曰：“谓祯祥之气，郁郁葱葱。《甘泉赋》所谓‘帅尔阴闭，霅然阳开也。’宣帝颇好神仙，故诗末及之。”王先谦云：“飞集聚散，无定所也。掩蔽日月，故不知明。班固《东都赋》‘日月为之夺明’本此。”“醴泉之水”句，陈本礼曰：“见仙灵示异，祯祥毕现，故泉皆变而成醴也。”“芝为车”句，王先谦云：“芝，《说文》：神草也。芝为瑞草，服之神仙，故芝车非神仙不能有也。汉帝象焉，故《甘泉赋》曰：于是乘舆乃登乎凤凰兮而翳华芝。谓华芝为车盖也。蔡邕《独断》曰：三盖车名金根车，一名芝车，亲耕藉田乘之。仙人骑龙，龙亦马也，故曰龙为马。”应劭《汉官仪》：“天子法驾，所乘曰金根车，驾六龙，以御天下也。”又云“天子出祭陵，常乘金根车。春二月，青龙居在前，秋八月，白虎在前。”龙马之喻常用于天子祭祀中，如《郊祀歌》中的《日出入》“吾知所乐，独乐六龙”为太阳祭歌，“六龙”比喻天子驾六马。

“甘露初二年，芝生铜池中”，“甘露”为宣帝年号（前53—50），《汉书·宣帝纪》神爵元年诏曰：“嘉谷玄稷，降于郡国，神爵仍集，金芝九茎产于函德殿铜池中。”“铜池”，《汉书》师古注曰：“承霤是也，以铜为之。”①又记载甘露二年诏曰：“乃者凤凰甘露降集京师，黄龙登兴，醴泉滂流，枯槁荣茂，神光并见，咸受祯祥。”②“仙人”句，陈本礼曰：“恐人言不信，故又引初二年事以实之，正以见其言之不虚也。”王先谦引其弟（王）先恭之语，云：“是曲以‘沧海’五句，‘甘露’二句作骨，以证仙人之至，前后一来一去，写得光景迷离，不可方物。意谓仙人之至虽不可见，而雀、醴、露、芝诸瑞则其彰明较著者矣。”

此诗由祭祀祖先陵墓而获祥瑞和仙人赐福寿，应属于“汉颂”作品。朱乾《乐府正义》云：

> 终宣帝之世，凤凰六见矣……诗中所问之客，即此托为神

---

① 班固《汉书》，第8卷，第259－260页，北京，中华书局，1962。

② 班固《汉书》，第8卷，第269页，北京，中华书局，1962。

仙者也；所乘之舟，俨然仙舟；所见神雀、赤鸿，白雁、醴泉、芝车、龙马等，皆客所言者也。则其虚无恍惚，不足取证明矣。而人主好为美谈，人臣藉以邀宠。末以铜池产芝，仙人下饮，致祝君寿，其名为颂，其实讽也。甘露，汉宣年号。

陈本礼《汉诗统笺》云：

按《汉书·宣帝纪》：书凤凰见者六，神爵集者四，五色鸟者一，其言群鸟从而飞者皆万数，或数万，有集于各郡山林者，有集于长乐、未央、甘泉、泰畤诸宫殿及上林苑中者，故此诗云："随山林乍开乍合，曾不知日月明"，盖指此也。

陈沆《诗比兴笺》引《汉书·礼仪志》曰：

宣帝即位，繇武帝正统兴，故立三年，尊孝武庙为世宗，行所巡狩郡国皆立庙，告祠日，有白鹤集后庭，有雁五色，集孝昭寝殿前，西河筑世宗庙，神光兴于殿旁。十三年正月，上始幸甘泉，郊见泰畤，数有美祥，修武帝故事，盛车服，敬斋祠之礼，颇作诗歌。后间岁，凤凰、神爵、甘露降集京师，辄改元，赦天下。

清代赵翼亦注意到"两汉多凤凰"，西汉集中在宣帝之世，东汉则在章帝，"得无二帝本喜福瑞，而臣下遂附会其事耶？"①

此诗为"上陵食举乐"，"上陵"之礼即墓祭礼。《宋书·礼志》云："汉氏诸陵皆有园寝者，承秦所为也。"顾炎武《日知录》卷十五"墓祭"条认为"墓祭"始于秦，"汉之西京已崇此礼"。黄汝成《集释》引蔡邕曰："昔京师在长安时，其礼不可得闻也。"②据《三辅黄图》记载高祖时即有此制度。③当时陵上的"寝"已设"正寝"和"便殿"，

① 赵翼《廿二史札记》，第3卷，第38页，北京，中国书店，1987。

② 顾炎武撰、黄汝成集释《〈日知录〉集释》，第15卷，第677页，石家庄，河北教育出版社，1990。

③ 《三辅黄图》："高园（即高祖陵园）于陵上作之，既有正寝，以象平生正殿路寝也；又立便殿于寝，以象休息闲晏之处也。"《汉书·韦玄成传》师古注："寝者，陵上正殿，若平生路寝矣；便殿者，寝侧别殿耳。"

"正寝"为墓主灵魂日常起居饮食之所，陈设有座位、床几、被枕、衣冠之类，宫人们如同对待活人一样侍奉，"随鼓漏，理被枕，具盥水，陈严（妆）具。"（蔡邕《独断》）每天四次按时进奉食品，每月举行祭礼的日子，要把寝中的衣冠取出游历到"庙"中，叫做"月一游衣冠"。而"食举乐"早见于《周礼·大司乐》："王大食，三宥，皆令奏钟鼓。"[①]《论语·微子》中有"亚饭干"、"三饭缭"、"四饭缺"等人，皆为侍候君主吃饭的食举乐人。此处"上陵食举"是以事人之道事神，《乐府诗集》题解云：

> 《古今乐录》曰：汉章帝元和中，有宗庙食举六曲，加《重来》《上陵》二曲，为《上陵》食举。《后汉书·礼仪志》曰：正月上丁祠南郊，次北郊、明堂、高庙、世祖庙，谓之五供。礼毕，以次上陵。西都旧有上陵。东都之仪，太官上食，太常乐奏食举。按古词大略言神仙事，不知与食举曲同否。[②]

《宋书·乐志》所载东汉章帝时"上陵食举乐"名目，有《重来》、《上陵》、《鹿鸣》、《承元气》、《思齐皇姚》、《六麒麟》、《竭肃雍》、《陟叱根》八曲，除《上陵》、《鹿鸣》外，曲辞没有保存。《思齐皇姚》出自纬书《河图·录运法》，文云："尧将归功于舜，乃斋戒于河洛，有五老相谓曰：河图将来，告帝以期，知我者，重瞳黄姚。"[③]相传大舜姚姓，"舜重瞳"为古来相传的典故。"黄"又作"皇"，则"思齐皇姚"即"思齐大舜"之意。

《乐府诗集》引沈建《乐府广题》曰："汉曲皆美当时之事。"陈沆《诗比兴笺》曰："上四篇（指《圣人出》、《上陵》、《上之回》、《远如期》）皆宣帝时作。为铙歌之正曲，即《汉书》所谓'修武帝故事，颇作诗歌者也'。"除《圣人出》、《上陵》、《远如期》作于宣帝时外，《上之回》则作于武帝时，陈说有误。这四篇与帝王事迹有关，是比较典型的"汉颂"作品。

---

① 《周礼注疏》，第23卷，阮元校刻《十三经注疏》，第791页，北京，中华书局，1980。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第16卷，第228－229页，北京，中华书局，1979。

③ 安居香山、中村璋八《纬书集成》，第1166页，石家庄，河北教育出版社，1994。

陈本礼《汉诗统笺》曰："按今所传《铙歌十八曲》，不尽军中乐，其诗有讽有颂，有祭祀乐章，其名不见于《史记》，亦不见于《汉书》，惟《宋书 · 乐志》有之，似汉杂曲，历魏晋舛讹，《宋书》搜罗遗佚，遂统名之《铙歌》耳。"此"似汉杂曲"之说有一定影响。但有充足证据表明，《铙歌十八曲》魏晋之世既已结集，并有拟作，魏、吴、晋拟作之篇见《宋书 · 乐志》。[①]赵敏俐先生将汉代鼓吹铙歌之用途归纳为六类，即：天子宴乐群臣、日常娱乐、用于军中道路及赐有功诸侯、册立帝王皇后的某些仪式、宗庙食举及上陵食举、宴请赏赐外宾等，[②]概括准确而全面。本文六首诗中，《巫山高》、《思悲翁》为高祖时军中士卒之讴歌，《上之回》为武帝幸回中道路所用，《圣人出》用于册封皇太子典礼，《远如期》用于宴飨匈奴单于，《上陵》用于上陵食举，与赵说基本相合。相对来说，对《铙歌十八曲》诗意的解释是从清代才开始的，虽然人言人殊，但积累了丰富的成果。而当今学界对《铙歌十八曲》的研究还很不够，本文有鉴于此，在对清代学者诸说"集解"的基础上提出自己的意见，使上下文怡然理顺，当然这也是长期的工作。

作者简介：张树国，男，辽宁阜新人，1965 年生。文学博士，青岛大学文学院教授，独自完成国家社科基金项目《宗教伦理与中国上古祭歌形态研究》（03CZW005），在研国家社科基金项目《汉－唐国家祭祀形态与郊庙歌辞研究》（09BZW021）、教育部人文社科一般项目《汉－唐郊庙歌辞研究》（06JA75011-44024），出版著作多种。

---

① 《乐府诗集》卷十六云："汉有《朱鹭》等二十二曲，列于鼓吹，谓之铙歌。及魏受命，使缪袭改其十二曲，而《君马黄》、《雉子斑》、《圣人出》、《临高台》、《远如期》、《石留》、《务成》、《玄云》、《黄爵》、《钓竿》十曲，并仍旧名。"

② 赵敏俐《汉鼓吹铙歌十八曲研究》，载《周汉诗歌综论》，第 364－397 页，北京，学苑出版社，2002。

汉乐府和汉画像石中牛郎织女及董永神话传说通考

◇黄震云

（赣州，赣南师范学院文学院，341000）

提　要：文章通过传世文献和出土文献对比发现，牛郎织女神话由来已久，孝子董永传说产生在东汉，在汉末和牵牛织女神话融合，形成新的神话传说，表达了对汉代等级婚姻的批判和以孝感天的美好愿望，书写了孝道在现实面前的尴尬，形成了织女神话的二元格局。之后二者融合，牛郎织女神话形成、定型。

关键词：牛郎织女　董永　神话传说　形成

董永葬父传说是我国历史上著名的二十四孝之一，又由于仙女的感动下嫁而充满浪漫，久为人们传诵，经小说戏剧渲染，就成为感动中国的家喻户晓的人物。但是在开始，织女就是神，而牵牛只是其驯服的工具。直到汉代末年董永和牵牛的故事才开始合流，牛郎随之退出，但牵牛并没有消失，只成为一个在水一方的象征着单身汉的星斗。与孟姜女传说的粘附开放式不同，董永的传说是神话与现实的分合并行型，是我国神话传说形成的又一形态，值得我们重视。

牛郎织女故事的产生时间应该在商末，也就是从主神作为一元神转化为多元神的时候已经产生了。《诗经·小雅·大东》说："或以其酒，不以其浆。鞙鞙佩璲，不以其长。维天有汉，监亦有光。跂彼织女，终日七襄。虽则七襄，不成报章。睆彼牵牛，不以服箱。东有启明，西有长庚。有捄天毕，载施之行。"[①]这是最早关于织女和牵牛的诗歌，与后代传言织女产生在黄帝时代不同，那只是后代的传闻罢了，表达了织女对牵牛的思念。牛在三代是炎帝神农氏的象征，牛郎织女也正

---

① 《毛诗正义》，第13卷，阮元校刻《十三经注疏》，第461页，北京，中华书局，1980。

是当时社会人们天地对应思维的体现，因此有织女为黄帝外甥女的传言，意在渲染冤家聚首的善良愿望。

汉代的古诗十九首中，歌咏牵牛织女的诗有两首。《明月皎夜光》说："明月皎夜光，促织鸣东壁。玉衡指孟冬，众星何历历。白露沾野草，时节忽复易。秋蝉鸣树间，玄鸟逝安适。昔我同门友，高举振六翮。不念携手好，弃我如遗迹。南箕北有斗，牵牛不负轭。良无盘石固，虚名复何益。"[①]用牵牛来对比彼此过去的"携手好"，进一步明确了牵牛形象关于爱情的品质定位。又《迢迢牵牛星》说："迢迢牵牛星，皎皎河汉女。纤纤擢素手，札札弄机杼。终日不成章，泣涕零如雨。河汉清且浅，相去复几许。盈盈一水间，脉脉不得语。"[②]这是首专门讲述牵牛织女故事的咏叹作品，在水一方，两情相悦，但无法表达出来。也就是说这是一个爱情的悲剧或者说难题。

曹丕的《燕歌行》亦借北方的思妇之口称："贱妾茕茕守空房，忧来思君不敢忘，不觉泪下沾衣裳。援琴鸣弦发清商，短歌微吟不能长。明月皎皎照我床，星汉西流夜未央。牵牛织女遥相望，尔独何辜限河梁。"[③]似乎汉代妇女的爱情生活比牵牛织女还要痛苦，那么显然牵牛织女就是体现了汉代婚姻制度罪过的一种标志。汉代的婚姻主要是"等级内婚"，平民不能尚公主，那么织女和牛郎的故事显然是等级制度下的爱情悲剧。原因没有什么特别的地方，婚姻是政治的表达形式之一，这也是中国古代一贯的传统。如果打开史书看一下，例子很多很多，如曹操和东吴联姻和刘氏联姻等都是如出一辙。同时，婚礼的花费也与婚姻有一定的关系，像司马相如和卓文君的婚姻就是这样。"僮百人，钱百万，及其嫁时衣被财物"，[④]一般的人难以承受。《岁时广记》卷二六"借聘钱"条引《荆楚岁时记》载："尝见道书云：牵牛娶

① 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，汉诗第12卷，第330页，北京，中华书局，1983。

② 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，汉诗第12卷，第331页，北京，中华书局，1983。

③ 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，汉诗第12卷，第294页，北京，中华书局，1983。

④ 司马迁《史记》，第117卷，第3001页，北京，中华书局，1982。

织女，取天帝二万钱下礼，久而不还，被驱在营室。”[①]《太平御览》卷三十一也有相同的记载。在这一传说中，牵牛娶织女，实际是娶天帝之女，于门户并不相配，于是，二者都要付出沉重的代价，亦不能善终。这一神话传说从人物形象到故事情节再到情感内涵，都体现出对汉代等级婚姻的批判。

曹植的《灵芝篇》(又见《乐府诗集》卷五十三)说："灵芝生王地。朱草被洛滨。荣华相晃耀。光采晔若神。古时有虞舜。父母顽且嚚。尽孝於田垅……伯瑜年七十。彩衣以娱亲。慈母笞不痛。唏嘘涕沾巾。丁兰少失母。自伤早孤茕。刻木当严亲。朝夕致三牲。暴子见陵侮。犯罪以亡形。丈人为泣血。免戾全其名。董永遭家贫。父老财无遗。举假以供养。佣作致甘肥。责家填门至。不知何用归。天灵感至德。神女为秉机。岁月不安居。呜呼我皇考。生我既已晚。弃我何其早。蓼莪谁所兴。念之令人老。退咏南风诗。洒泪满袆抱。”[②]在曹植的诗中我们看到，董永是生活当中的孝顺男子，丧母后孝顺父亲，因此感动了天灵，神女下凡。但并不是说就是织女，神女只是按照天灵的安排来为董永织布。神女就是织女，到晋朝干宝的《搜神记》卷一描写更为详细，云："汉董永，千乘人。少偏孤，与父居，肆力田亩，鹿车载父自随。父亡，无以葬，乃自卖为奴，以供丧事。主人知其贤，与钱一万，遣之。永行三年丧毕，欲还主人，供其奴职。道逢一妇人曰：'愿为子妻。'遂与之俱。主人谓永曰：'以钱与君矣。'永曰：'蒙君之惠，父丧收藏。永虽小人，必欲服勤致力，以报厚德。'主曰：'妇人何能？'永曰：'能织。'主曰：'必尔者，但令君妇为我织缣百匹。'于是永妻为主人家织，十日而毕。女出门，谓永曰：'我，天之织女也。缘君至孝，天帝令我助君偿债耳。'语毕，凌空而去，不知所在。”[③]曹植

---

① 陈元靓编《岁时广记》，第26卷，丛书集成初编，第180册，第295页，北京，中华书局，1985。另按，今本《荆楚岁时记》没有这段文字，今本作："七月七日，为牵牛织女相会之夜。”见《荆楚岁时记译注》，第106页，武汉，湖北人民出版社，1983。按纬书《春秋佐助期》言织女名收阴，《史记·天官书》言是天地外甥。《尔雅》作："河鼓谓之牵牛。”一作黄姑，皆音近传写出现差异，如此则牵牛又为雷神。

② 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，汉诗第12卷，第428页，北京，中华书局，1983。

③ 干宝撰、汪绍楹校注《搜神记》，第1卷，第14－15页，北京，中华书局，1979。

的诗歌把董永和织女联系起来，形成董永丧母侍父、卖身葬父、织女还债这样一个格局。这说明董永的神话传说在三国后期形成，一直到晋朝才完整。《法苑珠林》卷六十二引刘向《孝子传》载有董永与天女的传说："董永者，少偏孤，与父居，乃肆力田亩，鹿车载父自随。父终，自卖于富公以供丧事。道逢一女，呼与语云：'愿为君妻。'遂俱至富公。富公曰：'女为谁？'答曰：'永妻，欲助偿债。'公曰：'汝织三百匹，遣汝。'一旬乃毕。女出门谓永曰：'我天女也，天令我助子偿人债耳。'语毕，忽然不知所在。"①这段材料和《搜神记》相似，《孝子传》传说为汉代刘向写作，如果是那样，不会到东汉末没有任何记载。所以唐代的《法苑珠林》只是托名汉代，实际上情节出自《搜神记》。

和传世文献可以相互印证的是出土文物。在汉代画像石中，更是有多幅关于董永故事的图，如西安昆明池中的董永和织女图像。西安挖掘出的西汉昆明池②中的董永、织女石像已经人化，从发式、服饰、表情和姿态上也可以看出名称和性别是对应的。

下面图一系渠县蒲家湾无铭阙上所绘，题为"董永侍父"，描绘的是董永在劳动干活的时候，车载父亲同行，从其父亲的情况看，已经年老不能行走，但董永不离不弃，谨严侍候，但是还没有织女出现。《中国画像石全集》第七卷图17③出土于乐山柿子湾崖墓，亦题为"董永侍父"，其中表示了相同的含义，只是背景上发生了一些变化。

《中国画像石全集》第六卷图116④出土于河南南阳白滩，题为"牛郎织女"，从中，我们看到牛郎和织女的图案，图中的牵牛就是一条牛，就是被织女牵着的牛，位置在北斗七星之中，左边是月亮，星斗中有月亮的标志蟾蜍。这就是所谓牵牛的真实含义。从环境看，星斗满天，北斗七星和云纹缭绕，正是银河系的夜色。织女已经具有神形，而牵牛的牛还是本相，说明二者不是一个平等的关系。也正如文献记载，织女是神女，牵牛不过是天上的一个星斗，一头牛，所以彼此的爱情不能遂心

① 《法苑珠林》，第62卷，文渊阁《四库全书》，第1050册，第40页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 关于昆明池的发掘可参看中国社会科学院考古研究所汉长安城工作队《西安市汉唐昆明池遗址的钻探与试掘简报》，载《考古》2006年第10期。

③ 高文主编《四川汉画像石》，《中国画像石全集》第7卷，第15页，郑州，河南美术出版社，2000。

④ 王建中主编《河南汉画像石》，《中国画像石全集》第6卷，第90－91页，郑州，河南美术出版社，2000。



图一（《中国画像石全集》，第7卷，图68）①

如愿，这是等级的差别。

类似这幅图案在汉代画像石中都有出现，只能说明在汉代牛郎织女的故事是独立完整的，只是到了三国后期才和孝子董永的故事联系起来。董永是生活中的人，董永的故事是真实的故事。织女是能织布的神女。虽然图案上的织女像放牛的女子，但《诗经》中称其为织女，应该是其正式身份。所以，汉末将董永和能纺织的神女结合，感天动地，正是董永事迹和织女牵牛神话的交融结合。就是说把古老的神话和现实中美好的事物结合起来，表达人们赞美孝道的心情和情趣，也是传统的天人合一观念的时代观照。时间发生在三国时期，从曹植和曹丕的诗歌我们看出，故事已经联系起来，而牵牛织女的故事并没有消失。牵牛织女的神话和董永的事迹结合以后，董永不再是力田的农民，而是成为服牛的牛郎，因此就有了牛郎织女神话和董永织女神话，董永代替了牵牛，之后则无法将两者分开。

作者简介：黄震云，男，1957年生，文学博士，赣南师范学院特聘教授、中国政法大学中文系教授，主要从事中国古代文学和政法理论研究，有著述多种，其中被CSSCI收入索引上百篇。

---

① 高文主编《四川汉画像石》，《中国画像石全集》第7卷，第56页，郑州，河南美术出版社，2000。

郭茂倩《乐府诗集》的编辑背景与刊刻及校理[①]

◇孙尚勇

（西安，西北大学中文系，710127）

提　要：本文综合现有相关学术成果，探讨了《乐府诗集》的文化背景、刊刻版本、校勘整理等问题。本文认为，《乐府诗集》成书大概在郭茂倩居官浙江之时，是书编成之后付梓，寻遇靖康之变，遂延宕至绍兴初年告竣。郭茂倩编辑《乐府诗集》的目的是，通过总结汉代至唐代礼乐文化的发展，为当时的礼乐文化建设提供借鉴，时当王安石等人对源于先秦传统的"声依永"的诗乐结合模式大力维护，此举与此声息相通。《乐府诗集》设置近代曲辞这一门类的根本原因，在于客观地反映诗乐结合模式在隋唐时期由"声依永"为主发展到"永依声"为主的音乐史实。以上两点表明，《乐府诗集》超越了普通的文学总集。充分认识《乐府诗集》区别于一般文学总集的独特性，对校勘整理这部书有重大意义。崇宁至绍兴初这三十余年时间内，赵宋朝廷雅乐创制改变了过去"皆先制乐章而后成谱"的传统，而采用曲子辞"先制谱后命词"的模式，《乐府诗集》近代曲辞门类的独立与此有关，郭茂倩在序解中未对"声依永"和"永依声"两种诗乐结合模式作雅俗等级的判定，大概也与此有关。

关键词：《乐府诗集》　编辑背景　校理

北宋郭茂倩编《乐府诗集》一百卷，分郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、舞曲歌辞、琴曲歌辞、杂曲歌辞、近代曲辞、杂歌谣辞、新乐府辞十二个门类，辑录宋代之前音乐文学作品凡五千余首，诗学价值甚高。尤为可贵的是，近代曲辞四卷

---

① 本文为人民文学出版社影宋本《乐府诗集》的前言，该书即将出版。本文系作者主持的国家社会科学基金项目"中国古代乐府通论"（批准号07XZW006）的成果之一。

收录了隋唐时期新兴的燕乐曲辞，为考察词体的起源提供了重要的参照。故宋陈振孙云："凡古、今号称乐府者皆在焉。"[①]元至正本周慧孙序云："自声韵绝响之后，太原郭茂倩编类古今歌曲，上际唐虞，下追叔季，目之曰《乐府诗集》。凡歌词之典雅纯正，曲调之清新靡丽，媟辞俚语，长谣短讴，鲜不该尽。若夫风雅之变与世代推移，可一览而周知，而骚人墨客采觚弄翰于断烟斜阳之外，亦足以感发其幽情者矣。"[②]明末汲古阁本毛晋跋云："采陶唐迄李唐歌谣辞曲，略无遗轶，可谓抗行周《雅》，长揖《楚辞》，当与《三百篇》并垂不朽。"[③]《四库全书总目》卷一八七云："每题以古词居前，拟作居后，使同一曲调，而诸格毕备，不相沿袭，可以药剽窃形似之失；其古词多前列本词，后列入乐所改，得以考知孰为侧，孰为趋，孰为艳，孰为增字、减字，其声词合写，不可训诂者，亦皆题下注明，尤可以药摹拟聱牙之弊。诚乐府中第一善本。"[④]《乐府诗集》十二门类皆有序，类下又别分小类，亦有序，每题之下皆有题解，这些序解援引保存了大量中古音乐史、文学史研究的重要资料（如《元嘉正声技录》、《大明三年宴乐技录》、《古今乐录》等），文献价值亦甚高。故《四库全书总目》卷一八七云："其解题征引浩博，援据精审，宋以来考乐府者无能出其范围。"[⑤]《乐府诗集》十二门类以与礼仪密切相关的郊庙、燕射、鼓吹、横吹诸种歌辞为首的做法，说明其总结汉代至唐代礼乐文化并为本时代礼乐文化建设提供借鉴的深衷，这使本书与一般的文学总集判然有别，足可考见宋前礼乐文化发展的面貌和趋向。正因为上述三个方面的重要学术价值，近现代以来，《乐府诗集》受到古代文史研究界和音乐研究界广泛而持续的关注。本文拟综合现有相关学术成果，就《乐府诗集》的文化背景、刊刻版本、校勘整理等问题略作探讨。

① 陈振孙撰《直斋书录解题》，第446页，上海，上海古籍出版社，1987。
②《四部丛刊》影印汲古阁本《乐府诗集》卷首，第241册，上海，上海书店，1989。
③ 毛晋撰《汲古阁书跋》，第73页，上海，上海古籍出版社，2005。
④《四库全书总目》，第1696页，北京，中华书局，1965。
⑤《四库全书总目》，第1696页，北京，中华书局，1965。

一、郭茂倩的生平与著述

《乐府诗集》大约自问世之初便“首尾皆无序文”，[①]故很长一段时间，人们对这本书的作者并不是特别了解。晁公武《郡斋读书志》云：“皇朝郭茂倩编次。取古、今乐府，分十二门：……通为百卷，包括传记、辞曲，略无遗轶。”[②]陈振孙《直斋书录解题》云：“《中兴书目》亦不言其人。今案茂倩，侍读学士劝仲褒之孙。昭陵名臣也，本郓州须城人，有子曰源中、源明。茂倩，源中之子也，但未详其官位所至。”[③]《四库全书总目》卷一八七云：“《建炎以来系年要录》载茂倩为侍读学士郭褒之孙，源中之子，其仕履未详，本浑州须城人。此本题曰太原，盖署郡望也。”[④]以上三种目录书对郭茂倩的生平或未作介绍，或语焉不详，或讹误颇多。至明代以后，或以为郭氏年代晚于郑樵，或以为郭氏为元人。[⑤]1979年，中华书局点校本《乐府诗集》“出版说明”在引用四库馆臣的说法之先，仅简单地交代：“郭茂倩的生平却湮没难考。”1998年，上海古籍出版社校点本《乐府诗集》“前言”在引用了四库馆臣的说法之后，说：“现知其生平唯一业绩，就是他悉心纂辑了这部彪炳千古的《乐府诗集》。”

其实，郭茂倩生平著述的基本情况还是于史有征的。据苏颂《职方员外郎郭君墓志铭》(《苏魏公文集》卷五九)，郭茂倩祖籍太原，后迁郓州须城（今山东东平）；他是仁宗朝翰林侍读学士郭劝之孙，郭源明（1022—1076）长子，元丰七年（1084）前后任河南府法曹参军，其父源明“趣尚高爽，不以得丧婴心，力学稽古，常欲见于行事”，与苏颂“世契且亲，义分尤著”，茂倩弟兄五人则能“善守家法，宦学相继”。郭茂倩属苏颂（1020—1101）子侄辈，大约与宋代著名作家苏轼

---

① 陈振孙撰《直斋书录解题》，第446页，上海，上海古籍出版社，1987。

② 晁公武撰、孙猛校证《郡斋读书志校证》，第96页，上海，上海古籍出版社，1990。

③ 陈振孙撰《直斋书录解题》，第446页，上海，上海古籍出版社，1987。

④《四库全书总目》，第1696页，北京，中华书局，1965。

⑤ 明代吴讷《文章辨体序说·乐府》云：“南渡后，夹漈郑氏著《通志·乐略》……后太原郭茂倩辑《乐府》百卷，繇汉迄五代，搜辑无遗。”（第25页，北京，人民文学出版社，1962。）吴氏此说影响了现当代的学者，梁启超《中国之美文及其历史》、罗根泽《乐府文学史》、萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》等均以郭氏晚于郑氏。

（1037–1101）和黄庭坚（1045–1105）同时。据元陆友（友仁）《研北杂志》卷上，郭茂倩字德粲，通音律，善汉隶。据阮阅《诗话总龟后集》卷二、葛立方《韵语阳秋》卷四、王楙《野客丛书》卷二四、卷二七，除《乐府诗集》一百卷外，郭氏尚编有《杂体诗集》若干卷。据南宋林师蒧等编《天台续集》卷中，郭茂倩有《石桥》诗曰“石桥庵下少徘徊，雪暗松林拨不开，坐久无人天向午，双乌飞上施生台”。[①]结合傅增湘有关《乐府诗集》为杭州官刊本并且始刻于北宋末而成于南宋初的判断（引详下文），推测郭氏晚年在浙江一带为官，故其行迹尝至天台山。

二、《乐府诗集》的编辑背景

郭茂倩生平著述可考者如上。傅增湘盛誉《乐府诗集》“综合历代乐府，起唐虞，迄五代，卷帙累百，体大思精，蔚然巨制”，“可谓振古之伟业，传世之鸿编”，之后感慨云：“顾何以易世未几，至作者之生平亦几于浮沉堙晦而莫从稽考？意者靖康之际刳劂方终，即逢丧乱，流传因之不广。其仅存者亦序例缺残，莫从补缀（夹注：如此巨著，不应前无序例，当由因乱丧失使然耳），遂使知人论世者有名氏翳如之叹。斯亦文儒之厄运，岂不重可慨哉！”[②]无法见到郭茂倩关于编辑《乐府诗集》一书的直接言论的确令人遗憾，但编者生活年代的基本确定，以及书中大量的序解文字，为探讨这部“体大思精”之作的编辑背景提供了可能。

在一般的印象中，北宋中后期是词乐流行、词创作鼎盛的时期。

---

① 以上参见陆心源（1834–1894）撰《元椠郭茂倩乐府跋》，《仪顾堂续跋》卷14，《续修四库全书》，第930册，第337页，上海，上海古籍出版社，1995。胡玉缙（1859–1940）撰《四库全书总目提要补正》，第1588页，北京，中华书局，1964。傅增湘（1872–1949）撰《宋本乐府诗集跋》，《藏园群书题记》，第912页，上海，上海古籍出版社，1989。王运熙撰《乐府诗论丛》，第130–133页，北京，中华书局，1962。增田清秀撰《乐府の历史的研究》，第433–435页，东京，创文社，1975。颜中其《〈乐府诗集〉编者郭茂倩的家世》，《古籍整理研究学刊》，1987年第4期。汪俊《郭茂倩及其〈乐府诗集〉》，《江苏文史研究》，2001年第1期。马茂军《郭茂倩仕履考》，《复旦学报》，2004年第3期。喻意志《郭茂倩与〈乐府诗集〉的编纂》，《音乐研究》，2006年第4期。

② 傅增湘撰《宋本乐府诗集跋》，《藏园群书题记》，第912页，上海，上海古籍出版社，1989。

以全面收录前代乐府诗为职志的《乐府诗集》在这一时期出现，似乎有些不合时宜。此问题可从以下三个方面进行考察：一，北宋中后期是否还有其他类似《乐府诗集》这样专门收录前代乐府诗的撰述？二，《乐府诗集》在当时的文化环境中性质如何，或者说，它属于普通的诗歌作品集，抑或属于音乐典籍？三，北宋官方和一般文人如何看待乐府诗与曲子词，或者说，他们如何看待古乐和今乐？以下分别论之。

与郭茂倩同时而稍早的刘次庄编有《乐府集》十卷，[①]是书"取前代乐府，分类为十九门，而各释其命题之意"，[②]具体分类情况为"古乐府之所起二十二，横吹曲二十四，日月云霞十九，时序十一，山水二十三，佛道十二，古人十七，童谣三，古妇人二十三，美女十六，酒六，音乐十一，游乐十三，离怨二十八，杂歌行五十七，都邑四十六，宫殿楼台十六，征戍弋猎十七，夷狄六，虫鱼鸟兽三十三，草木花果二十五"。[③]年代晚于郭茂倩的郑樵（1104–1162）编有《系声乐府》二十四卷，"撰集前代乐府，系之声乐，以三百五十一曲系之风雅声，八十四曲系之颂声，百二十曲系之别声，四百十九曲系之遗声"，[④]其分类显然比附了《诗经》风雅颂三分，而其"遗声"一类则"以义类相从"，分列古调二十四曲、征戍十五曲、游侠二十一曲、行乐十八曲、佳丽四十七曲、别离十九曲、怨思二十五曲、歌舞二十一曲、丝竹十曲、觞酌七曲、宫苑十九曲、都邑二十四曲、道路六曲、时景二十五曲、人生四曲、人物九曲、神仙二十二曲、梵竺四曲、蕃胡四曲、山水二十四曲、草木二十一曲、车马六曲、龙鱼六曲、鸟兽二十一曲、杂

---

① 刘次庄生卒年不详，赵希弁《读书附志》称其为"元祐间人"，其他事迹见载《续资治通鉴长编》、《瀛奎律髓》，可参余嘉锡撰《四库提要辨证》，第2版，第495–496页，北京，中华书局，2007。相关研究可参考增田清秀撰《乐府の历史的研究》，第547–567页，东京，创文社，1975；杨晓霭《刘次庄〈乐府集〉考辨》，《文献》，2003年第1期；喻意志《刘次庄〈乐府集〉、〈乐府集序解〉探源》，《文献》，2004年第3期。

② 陈振孙撰《直斋书录解题》，第446页，上海，上海古籍出版社，1987。

③ 赵希弁撰《读书附志》，《郡斋读书志校证》，第1215页，上海，上海古籍出版社，1990。

④ 陈骙撰《中兴馆阁书目》，《玉海》，第106卷，第1956–1957页，扬州，广陵书社，2007。

体六曲等类别，[①]显然借鉴了刘次庄《乐府集》的做法。以上所述《乐府集》和《系声乐府》皆收录“前代乐府”，尽管二者均未能流传后世，其规模和体例亦均远逊《乐府诗集》，但它们足以表明，《乐府诗集》的出现绝非偶然。

《汉书·艺文志》将《高祖歌诗》、《宗庙歌诗》等乐府类文献置于“诗赋略”，[②]《隋书·经籍志》将《乐府歌辞钞》、《歌录》等乐府类文献置于集部，[③]《旧唐书·经籍志》将《歌录》、《汉魏晋鼓吹曲》等乐府类文献置于集录总集类。[④]以上宋代之前的三部重要史志目录都以乐府类文献隶属集部，而与经部乐类文献畛域井然。到了宋代，这一局面发生了深刻的变化。以《崇文总目》为基础编制的《新唐书·艺文志》将《旧唐书·经籍志》集录总集类所录乐府类文献均移置于甲部经录乐类；[⑤]绍兴官修《四库阙书目》、《秘书省续编到四库阙书目》、淳熙官修《中兴馆阁书目》亦采取了同样的处理方式；[⑥]衢本《郡斋读书志》将《乐府诗集》等乐府类文献置于经部乐类，甚至与乐府未必直接相关的《玉台新咏》、《玉台后集》亦列在其中。[⑦]直到尤袤（1127–1194）和陈振孙（1183–1261）的时代，乐府类文献在目录书中的位置才开始逐渐回归宋之前的状况，并出现了一些新的变化。《遂初堂书目》将《古今乐录》、《乐府杂录》、《乐府解题》、《乐府广题》、《乐府古题要解》、《景祐广乐图记》等置于经部乐类，将《琴录》、《琴谱》置于子

① 《系声乐府》已佚。据郑樵《通志总序》“臣旧作《系声乐府》，以集汉魏之辞，正为此也。今取其篇目以为次”云云，《通志二十略·乐略一》乃《系声乐府》之节略，故本文介绍《系声乐府》参照《乐略一》立论。参见《通志二十略》，第8页，第912–924页，北京，中华书局，1995。

② 班固《汉书》，第1753–1755页，北京，中华书局，1962。

③ 魏徵等《隋书》，第1085页，北京，中华书局，1973。

④ 刘昫《旧唐书》，第2080页，北京，中华书局，1975。

⑤ 欧阳修《新唐书》，第1435–1436页，北京，中华书局，1975。《新唐书·艺文志》丁部集录总集类有《歌录集》八卷（第1622页），推测大约属曲子辞集。

⑥ 参见李方元撰《〈宋史·乐志〉研究》，第112–120页，上海，上海音乐学院出版社，2004。

⑦ 晁公武撰、孙猛校证《郡斋读书志校证》，第96–97页，上海，上海古籍出版社，1990。

部杂艺类，将《古乐府》、《乐府诗集》置于集部总集类；[①]《直斋书录解题》则取消了经部乐类，在子部设立音乐类，收录《乐府杂录》、《琴操》、《景祐广乐记》、陈旸《乐书》等音乐文献，而将《乐府诗集》等乐府文献均置于集部总集类当中。[②]就其总体来说，乐府类文献在南北宋目录书中主要被放在经部乐类，直到南宋末年这一状况才发生了改变。可以确信，乐府类典籍在北宋和南宋前中期主要被当作经部乐类文献来对待，而郭茂倩《乐府诗集》正产生于这样一个文化背景当中，在其问世之后，南宋前中期，它同样被当作经部乐类文献来对待。因此，在其产生的前后，《乐府诗集》主要被视作经部乐类典籍，而并不像后世那样主要被视作一部诗歌总集；换言之，郭茂倩当初一定是以经部乐类文献的要求来进行《乐府诗集》的编辑工作的。

那么，如何理解乐府类文献在北宋和南宋前中期目录书中被置于经部乐类的现象呢？这就必然涉及到我们前面提到的第三个问题。探明这一问题，仍需从上述宋代目录书对广义的音乐类典籍的著录谈起。除了将《乐府诗集》等乐府文献置于集部总集类之外，《遂初堂书目》另于集部辟乐曲类，收录《花间集》、《阳春集》、《李后主词》、《乐府雅词》等五代两宋新兴的配合今乐的歌词类文献；[③]《直斋书录解题》则于集部另辟歌词类来著录此类文献。[④]总体来看，与北宋和南宋前中期目录书将所有音乐、歌辞类文献主要著录于经部乐类不同，以《遂初堂书目》和《直斋书录解题》为代表的南宋后期目录书则将音乐类文献分别著录于经部乐类、子部杂艺类（或音乐类）、集部总集类、集部乐曲类（或歌词类）四个二级门类当中。陈振孙解释他在子部设立音乐类的理由说："刘歆、班固以《礼》、《乐》著之六艺略，要皆非孔氏之旧也，然《三礼》至今行于世，犹是先秦旧传，而所谓《乐》六家者，影响不复存矣。窦公之《大司乐章》既已见于《周礼》，河间献王之《乐记》亦已录于《小戴》，则古乐已不复有书。

---

① 尤袤撰《遂初堂书目》，第3、23、33页，《丛书集成初编》本，北京，中华书局，1985。

② 陈振孙撰《直斋书录解题》，第399–405、445–446页，上海，上海古籍出版社，1987。

③ 尤袤撰《遂初堂书目》，第34页，《丛书集成初编》本，北京，中华书局，1985。

④ 陈振孙撰《直斋书录解题》，第614–633页，上海，上海古籍出版社，1987。

而前志相承，乃取乐府、教坊、琵琶、羯鼓之类，以充乐类，与圣经并列，不亦悖乎！晚得郑子敬《书目》犹不然，其为说曰：仪注、编年，各自为类，不得附于《礼》、《春秋》，则后之乐书，固不得列于六艺。今从之，而著于子录杂艺之前。”[①]陈氏所引郑子敬《书目》今不存，子敬名寅，南宋末人，卒于1237年。从“后之乐书，固不得列于六艺”的说法以及《直斋书录解题》将《乐府诗集》著于集部总集类的做法来看，南宋末，《乐府诗集》已不再被视为“乐书”了。与此前宋代目录书相比，其间所反映出的观念上的差异极大。这种差异，目前尚无法获得圆满的解释，大约与北宋和南宋士人文化自信力的强弱变化有一定关联。不过，《遂初堂书目》和《直斋书录解题》将《乐府诗集》和词类文献分别著录于集部的总集类和乐曲类（歌词类）的做法，还是继承了北宋人将乐府（声诗）与词（乐府）严加分别的观念。这一观念正是郭茂倩编辑《乐府诗集》的基本出发点。

王安石（1021–1086）尝云：“古之歌者，皆先有词，后有声，故曰：‘诗言志，歌永言，声依永，律和声。’如今先撰腔子，后填词，却是‘永依声’也。”[②]王荆公之语涉及了古代音乐与文学结合（或者说诗乐结合）的两种主要模式：其一为具有先秦古乐传统的“声依永”，即音乐服从于人声歌咏之自然节奏。据刘勰《文心雕龙·乐府》“乐府者，声依永，律和声也”[③]的表述来看，先秦“声依永”的传统在汉魏晋南北朝乐府中大体得到了继承。其二为唐宋时期新兴的今乐传统的“永依声”，即歌咏服从于音乐的节奏，这种模式主要对应于词（曲子词）。绍兴二十年（1150），鲖阳居士作《复雅歌词序略》云：“开元、天宝间，君臣相与为淫乐，而明宗尤溺于夷音，天下熏然成俗。于时才士，始依乐工拍弹之声，被之以辞，句之长短，各随曲度，而愈失古之‘声

---

① 陈振孙撰《直斋书录解题》，第399页，上海，上海古籍出版社，1987。

② 赵令畤撰《侯鲭录》，第184页，北京，中华书局，2002。

③ 范文澜撰《文心雕龙注》，第101页，北京，人民文学出版社，1958。对于“诗言志，歌永言，声依永，律和声”，杨荫浏的解释是：“诗是用语言表达思想感情，歌曲是美化加工了的语言，器乐的声音伴随着歌声而发出，乐律使声音保持谐和的关系。”（杨荫浏撰《语言与音乐》，第86页，北京，人民音乐出版社，1983。）

依永’之理也。”[1]据此，“永依声”的传统兴起于唐开元、天宝间。王安石的意见在元丰年间得到了响应。《宋史·乐志三》载，元丰三年（1080）五月前，即郭茂倩任河南府法曹参军前后，知礼院杨杰奏言“大乐七失”有云：“一曰歌不永言，声不依永，律不和声。……今歌者或咏一言而滥及数律，或章句已阕而笱音未终，所谓歌不永言也。请节其烦声，以一声歌一言。且诗言人志，咏以为歌。五声随歌，是谓依咏；律吕协奏，是谓和声。先儒以为‘依人音而制乐，托乐器以写音，乐本效人，非人效乐’者，此也。今祭祀乐章并随月律，声不依咏，以咏依声，律不和声，以声和律，非古制也。”[2]绍兴四年（1134），“国子丞王普言：……盖古者既作诗，从而歌之，然后以声律协和而成曲。自历代至于本朝，雅乐皆先制乐章而后成谱。崇宁（1102–1106）以后，乃先制谱，后命词，于是词律不相谐协，且与俗乐无异。乞复用古制。……寻皆如普议。”[3]据以上所引与郭茂倩相先后的两家议论，宋神宗、哲宗时期，文人士大夫在当代雅乐建设上大多崇尚古乐的“声依永”传统，而较多批判今乐的“永依声”传统。任半塘先生最早注意了宋人有关“声依永”和“永依声”的资料，[4]杨晓霭则相对集中地讨

① 谢维新撰《古今合璧事类备要》外集卷11引，文渊阁《四库全书》，第941册，第511页。又略见祝穆撰《古今事文类聚》续集卷24“歌曲源流”，文渊阁《四库全书》，第927册，第441–442页，云出《能改斋漫录》，当系吴曾引自《复雅歌词》。

② 脱脱等编《宋史》，第2981–2982页，北京，中华书局，1977。《诗》大序：“情发于声，声成文谓之音。……上以风化下，下以风刺上，主文而谲谏。”孔疏：“原夫作乐之始，乐写人音。人音有小大高下之殊，乐器有宫徵商羽之异。依人音而制乐，托乐器以写人，是乐本效人，非人效乐。但乐曲既定，规矩先成，后人作诗，谟摩旧法，此声成文谓之音。若据乐初之时，则人能成文，始入于乐；若据制乐之后，则人之作诗，先须成乐之文，乃成为音。”“上言声成文，此言主文，知作诗者主意，令诗文与乐之宫商相应也。如上所说，先为诗歌，乐逐诗为曲，则是宫商之辞学诗文而为之；此言作诗之文主应于宫商者，初作乐者，准诗而为声，声既成形，须依声而作诗，故后之作诗者皆主应于乐文也。”（《毛诗正义》卷一之一，第270、271页，《十三经注疏（附校勘记及识语）》，杭州，浙江古籍出版社，1998。）据上引，杨杰的说法本之于孔颖达，不同的是，唐人对“乐逐诗为曲”和“依声而作诗”未作严格的等级分判。

③ 脱脱等编《宋史》，第3030页，北京，中华书局，1977。

④ 任半塘撰《唐声诗》上编，第181页，上海，上海古籍出版社，1982。

论了这一问题，[①]稍后，王小盾老师亦撰文对这一问题作了更深刻的分析。[②]郭茂倩以一百卷的篇幅来编辑收录代表古乐"声依永"传统的汉魏晋南北朝唐代乐府诗，正是基于王安石和杨杰等人同样的文化立场而作出选择的结果。

正确认识《乐府诗集》的历史文化背景，还可以由乐府这一名词在宋代的应用来考察。一个明显的事实是，一方面，"乐府"被晏殊、李清照等用以指称新兴的词，另一方面，"乐府"被郭茂倩、刘次庄、郑樵等人用以指称汉唐的古乐府。李清照《词论》云："乐府、声诗并著，最盛于唐开元、天宝间。有李八郎者，能歌，擅天下。……自后郑卫之声日炽，流靡之变日烦，已有《菩萨蛮》、《春光好》、《莎鸡子》、《更漏子》、《浣溪沙》、《梦江南》、《渔父》等词，不可偏举。"[③]联系上文所引鲖阳居士《复雅歌词序略》的表述来看，可以肯定，"《词论》的'声诗'更多地联系于'声依永'，'乐府'则更多地联系于'永依声'"。[④]《乐府诗集》卷七九近代曲辞题解云："两汉声诗著于史者，唯《郊祀》、《安世》之歌而已。"[⑤]在这里，郭茂倩选择了一个代表更早文化传统的"声诗"概念来涵盖汉代《郊祀》、《安世》，[⑥]便代表了他的文化立场是倾向于传统的，推而论之，"声诗"亦可涵盖汉代未曾"著于史"的乐府诗和魏晋南北朝乐府诗。可以肯定，郭茂倩编辑《乐府诗集》与王安石等人对"声依永"这一渊源于先秦传统的诗乐结合模式的维护的确是声息相通的。

本文开头曾谈到郭茂倩编辑《乐府诗集》是希望通过总结汉代至唐代礼乐文化的发展，为当时的礼乐文化建设提供借鉴。事实上，这可以看作郭氏编辑《乐府诗集》的真正目的。《乐府诗集》卷一郊庙歌辞序隐约地表达了这一隐含的编辑目的。郊庙歌辞序在介绍汉武帝之世创制《郊祀歌诗》和《安世歌诗》之前云："《乐记》曰：'王者功成作乐，治定制礼。是以五帝殊时，不相沿乐，三王异世，不相袭礼。'明其有

---

① 杨晓霭撰《宋代声诗研究》，第20-24页，北京，中华书局，2008。

② 王小盾《论汉文化的"诗言志，歌永言"传统》，《文学评论》，2009年第2期。

③ 胡仔撰《苕溪渔隐丛话后集》，第267页，北京，人民文学出版社，1993。

④ 孙尚勇《李清照〈词论〉"乐府"诠疑》，《文学遗产》，2008年第6期。

⑤ 郭茂倩编《乐府诗集》，第1809页，北京，文学古籍刊行社，1955。

⑥ 按"声诗"一词最早见于《礼记·乐记》。

损益也。然自黄帝已后，至于三代，千有余年，而其礼乐之备，可以考而知者，唯周而已。《周颂·昊天有成命》，郊祀天地之乐歌也；《清庙》，祀太庙之乐歌也；《我将》，祀明堂之乐歌也；《载芟》、《良耜》，藉田、社稷之乐歌也。然则祭乐之有歌，其来尚矣。两汉已后，世有制作。其所以用于郊庙朝廷，以接人神之欢者，其金石之响，歌舞之容，亦各因其功业治乱之所起，而本其风俗之所由。"在介绍了汉魏至唐代前期各朝郊庙礼仪建设及其变迁之后，序又云："安、史作乱，咸、镐为墟，五代相承，享国不永，制作之事，盖所未暇。朝廷宗庙典章文物，但按故常以为程式云。"[①]上引两段话强调的是不同时代的礼乐制作要"各因其功业治乱之所起，而本其风俗之所由"，亦即适应时势而有所发展变化，应该"世有制作"，而"享国不永"的衰世只能"按故常以为程式"。欧阳修为《崇文总目·乐类》所写叙释云："夫乐，所以达天地之和，而饬化万物，要之感格人神，象见功德。《记》曰：'五帝殊时，不相沿乐。'所以王者有因时制作之盛，何必区区求古遗缺。"[②]《乐府诗集》郊庙歌辞序所表达的礼乐思想，与欧阳修完全相通，我们能够从中体会出郭茂倩与欧阳修一样对当时礼乐文化建设的期许和自信。前述北宋目录书将乐府类典籍放在经部乐类，大概与这种文化自信有关。

如前所述，就整体而言，《乐府诗集》的确以辑录汉至唐乐府诗为职志，郭茂倩也通过这一方式表达了与王安石、杨杰等人一样对具有先秦传统的"声依永"的诗乐结合模式的维护。但与王安石等人显著不同的是，郭茂倩并未绝对排斥"永依声"的诗乐结合模式。近代曲辞这一门类的设置，充分反映了郭茂倩对诗乐关系的发展眼光和通达态度。《乐府诗集》卷七九近代曲辞序云："近代曲者，亦杂曲也，以其出于隋唐之世，故曰近代曲也。"以下接着介绍隋唐燕乐七部伎、九部伎、十部伎的演变及"声辞繁杂"的状况。[③]一般研究认为，若忽略"近代"问题，近代曲辞四卷可以归并到杂曲歌辞当中。其实大谬。据《乐府诗集》卷六一杂曲歌辞序，[④]此类歌辞的主体特点有三：其一，采诗入乐，其二，由诗定乐，其三，内容庞杂。[⑤]而近代曲辞"乃依据宋时犹有流

① 郭茂倩编《乐府诗集》，第 239—240 页，北京，文学古籍刊行社，1955。
② 欧阳修撰、李逸安点校《欧阳修全集》，第1882页，北京，中华书局，2001。
③ 郭茂倩编《乐府诗集》，第 1809—1810 页，北京，文学古籍刊行社，1955。
④ 郭茂倩编《乐府诗集》，第 1519—1522 页，北京，文学古籍刊行社，1955。
⑤ 杨晓霭撰《宋代声诗研究》，第 12 页，北京，中华书局，2008。

传的唱本编成，其中所载，均为曲子辞”。[①]两相比较可知，杂曲歌辞主要对应于诗乐结合模式的“声依永”，近代曲辞则主要对应于“永依声”。因此，近代曲辞在《乐府诗集》十二门类中的独立，并不仅仅如郭茂倩所云年代较近的缘故。事实上，从郭茂倩序解的相关表述来看，近代曲辞更近于燕射歌辞。《乐府诗集》卷一三燕射歌辞序述隋唐燕射歌辞的发展云：“隋炀帝初，诏秘书省学士定殿前乐工歌十四曲，终大业之世，每举用焉。其后又因高祖七部乐，乃定以为九部。唐武德初，燕享承隋旧制，用九部乐。贞观中，张文收造燕乐，于是分为十部。后更分燕乐为立、坐二部。天宝巳后，燕乐西凉、龟兹部著录者二百余曲，而清乐、天竺诸部在焉。”[②]将此段文字与卷六一杂曲歌辞序简单比照，就会发现，它们都谈到了隋唐燕乐。由此来看，若不考虑时代及诗乐结合模式的差异，近代曲辞本可以合并到燕射歌辞当中。综上可知，郭茂倩设置近代曲辞这一门类的根本原因，在于客观地反映一音乐史实，即诗乐结合模式在隋唐时期由之前的“声依永”为主，发展到以“永依声”为主。这也是《乐府诗集》超越普通文学总集的理由之一。

《乐府诗集》近代曲辞这一门类客观反映和忠实记录了诗乐结合模式由先秦汉魏六朝的“声依永”到隋唐的“永依声”的转变，此举可能未必出于编者郭茂倩的纯粹自觉，而与北宋末期宫廷雅乐的现状有内在联系。据前引绍兴四年国子丞王普所言，北宋自初年至徽宗崇宁之前的一百四十余年中，“雅乐皆先制乐章而后成谱”，即遵循“声依永”的诗乐结合模式，而在崇宁至绍兴初这三十余年时间内，雅乐创制的实际情形是“先制谱后命词”，转而遵循隋唐新兴的曲子辞和北宋“俗乐”的模式了。《乐府诗集》近代曲辞门类的独立当与北宋末年雅乐创制这一实际状况有关，郭茂倩在序解中未对“声依永”和“永依声”两种诗乐结合模式作雅俗等级的判定大概也与此有关。

三、《乐府诗集》的刊刻与版本

根据傅增湘的研究，《乐府诗集》最早刻于北宋末成于南宋初，为

---

① 王昆吾撰《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第84页，北京，中华书局，1996。
② 郭茂倩编《乐府诗集》，第519—520页，北京，文学古籍刊行社，1955。

杭州官刊本。[①]这与上文从郭茂倩设立近代曲辞这一门类而做出的推断是吻合的。结合郭氏尝游天台山石桥庵并写有《石桥》诗来看，《乐府诗集》成书大概在郭茂倩居官浙江之时。当北宋末，是书编成之后付梓，寻遇靖康之变，遂延宕至绍兴初年乃告竣，正傅增湘所谓“始刊于靖康而成于绍兴”。[②]现存此本，即傅氏旧藏配补宋本，今藏国家图书馆。傅藏本宋刊七十九卷目录二卷，其款式特点为：“半叶十三行，每行二十三字，白口，左右双阑，版心鱼尾下题乐府诗集几，次记页数，下记刊工姓名。卷中类目低二格，总题低三格，分题低四格，小序低五格，诗皆顶格。每卷尾空一行标书名（或空二行）。……避讳极谨，即同音嫌名亦咸缺笔，若非官刻未必严敬至此。又桓字已缺末笔，而构字多作𣏾，当为始刻时未避而后始铲去下截者。……字体方严，而气息朴厚，犹是浙杭风范。”[③]“结构谨严，雕镌精整，是宋刊之最工者。”[④]傅藏本另外二十一卷，“配入元刊十三卷，自卷十九至二十六，又卷九十六至一百；配入影宋写本八卷，自卷二十七至三十四。”[⑤]至于具体配补之来源及配补时间无法详考，傅增湘据藏书印章分析说：“卷中藏印凡三家，目录首叶钤白文印二方，曰‘乾学之印’，曰‘健庵’。宋本三十六至四十九各卷后钤阳文蓝印一方，曰‘季振宜字诜兮号沧苇’，又卷四十九钤阳文蓝印一方，曰‘习古’。卷二十钤白文满汉印二方，曰‘云裳’，曰‘祖仁’。元本卷一百末叶钤白文印三方，一曰‘东吴叶裕祖仁藏书’，一曰‘宋少保石林公二十一世孙裕’，一曰‘获墅堂’。以此考之，宋刊各卷以传是楼、延令室两家残本集成，元本则叶氏所藏。惟补钞八卷虽依宋刻摹写，而前后绝无印记，补自谁氏渺无可考，而此书为何人襞积而成益无由取证矣。”傅藏宋本历元明清三代，

---

① 傅增湘撰《宋本乐府诗集跋》，《藏园群书题记》，第911页，上海，上海古籍出版社，1989。

② 傅增湘撰《藏园群书经眼录》，第1243页，北京，中华书局，2009。

③ 傅增湘撰《藏园群书题记》，第911–912页，上海，上海古籍出版社，1989。

④ 傅增湘撰《藏园群书经眼录》，第1242页，北京，中华书局，2009。

⑤ 傅增湘撰《宋本乐府诗集跋》，《藏园群书题记》，第911页，上海，上海古籍出版社，1989。

直到 1918 年（戊午）傅增湘于阎文介第六子成叔处购得之前，[1]未见目录书著录，故傅氏为之“目眩神移”，视之为“孤本秘籍”、“双鉴楼总集之弁冕”。[2]

今传宋本，除傅藏配补本外，尚有二残本。一本藏上海图书馆，仅存卷八十四，行款同傅藏本。另外一本藏南京图书馆，该馆著录云：“宋刻本。存九卷，卷五十八至六十一，卷八十四至八十六。”案此直云“存九卷”，然“卷五十八至六十一，卷八十四至八十六”实为八卷，故知著录可能有小误。《文禄堂访书记》卷八记录一宋本，曰：“宋绍兴刻本。存卷五十八至六十一、卷八十五至八十七。半叶十三行，行二十三字。白口。板心下记刻工姓名。宋避讳至构字。”[3]据此描述并对比南京图书馆著录，可以得出两个初步推论：一，王文进所见本与傅藏本为同一版本；二，王文进所见本即南京图书馆所藏宋残本。以上二本傅增湘可能均曾寓目，故他说：“余阅肆三十年，舍此外，仅见残本三数卷，源出内阁大库，然与此本复出，亦不能补其阙失也。”[4]

傅增湘跋云：“考是书宋刊本自来藏书家未经著录，惟钱牧翁家有之。此外吴郡钦远游亦藏一帙，见于陆勅先校本跋语，然其后踪迹无闻焉。汲古阁重刊时，据子晋跋言，自大宗伯钱师荣木楼宋刻手自雠正，九阅月而告成。然其后绛云一炬，此书早为六丁取去矣。”[5]据此，明末清初之时尚有钱谦益藏本、钦远游藏本两种宋本，后来钱本毁于火而钦本亦不知去向，不过它们对汲古阁本《乐府诗集》有重要影响。傅增湘曾对保存这两种宋本的清初陆贻典（勅先）校本作过研究，他说：“忆癸丑（1913）、甲寅（1914）间，厂间见陆勅先所临冯定远校本《乐府诗集》。据勅先跋言，定远向游牧翁之门，曾借校元本。是其源亦出于荣木楼之宋刻，但惜所校甚略耳。勅先又言，郡人钦远游以廉价得宋本，斧季频乞假校，秘不肯出。是牧翁之外又有一宋本矣。陆校本为袁

① 阎敬铭（1817–1892），字丹初，陕西朝邑人。历官户部主事、湖北布政使、山东巡抚、户部尚书、军机大臣、东阁大学士等职，卒谥文介。《清史稿》卷四三八有传。

② 傅增湘撰《宋本乐府诗集跋》，《藏园群书题记》，第 913 页，上海，上海古籍出版社，1989。

③ 王文进撰《文禄堂访书记》，第 380 页，上海，上海古籍出版社，2007。

④ 傅增湘撰《藏园群书经眼录》，第 1243 页，北京，中华书局，2009。

⑤ 傅增湘撰《宋本乐府诗集跋》，《藏园群书题记》，第 912 页，上海，上海古籍出版社，1989。

寒云公子所得，余适从南中得至元初印一部，为天一阁旧物，乃从寒云借出陆校本，遂录一通，纠正差讹，不可胜计，小序补订尤多。始知子晋所言元刊率意删节者，初非过言，而信宋刊原本之弥足珍贵也。”[①]据此可知，明末清初钱藏和钦藏宋本与傅藏本存在文字差异，为先后不同之宋本。尚丽新根据今存明末王咸、毛晋校本和清初陆贻典校本对钱藏和钦藏宋本作了比较全面的复原研究，结论认为钱、钦二本年代稍晚于傅藏，属同一系统的本子，钱藏可能为傅藏的修补刻印本，版本价值不及傅藏，钦藏则接近傅藏。[②]这证明上述傅增湘的判断基本正确。

元代后期，《乐府诗集》传本已经极其稀少并且大多残损过甚，于是就有了元至正元年（1341）集庆路（治所在今南京）儒学刻本的问世。至正元年刻本卷首有至元六年（1340）永嘉李孝光序，云：“太原郭茂倩所辑乐府诗百卷……岁久将弗传。监察御史济南彭叔仪父得其书，手自校雠，正其缺讹，及是更购求善本吴粤之间，重为校之，使文学童万元刻诸学官，曰：将使世之学士皆得受业焉，上且兴礼乐，此足为之兆。属孝光序之。”又至正元年上饶周慧孙序云：“宪台幕宾济南彭公叔仪父悯茂倩之用心，悼古乐、今乐之异趣，虑其湮没无闻。郡博士童君万元又能先意承志，遂鸠工锓梓，以广其传，慧孙适承乏勉力以竟其事。”[③]据上引二序可知，至正本的刊刻，由彭叔仪首倡，童万元、周慧孙鼎力襄助而成。至正原刻本今传无多，除傅增湘旧藏配宋本元刊十三卷外，据《中国古籍善本书目》，仅国家图书馆等几家藏有残本。[④]此本本身问题不少，毛晋汲古阁本跋云：“惜乎至元间童万元家本，凡目录小序，率意节略。”[⑤]其文字、体例与宋本差异亦颇大。[⑥]

明初，有据元本的抄本《乐府诗集》一部，现存卷一至七凡七卷

① 傅增湘撰《宋本乐府诗集跋》，《藏园群书题记》，第913页，上海，上海古籍出版社，1989。

② 尚丽新：《宋本〈乐府诗集〉考》，《古籍整理研究学刊》2006年第5期。

③ 俱见《四部丛刊》影印汲古阁本卷首，第241页，上海，上海书店，1989。

④ 《中国古籍善本书目》未收之元本尚有一种存皖西学院图书馆，残存卷四八至卷七五，共二十八卷。详参舒和新撰《皖西学院馆藏之元刻〈乐府诗集〉残本》，《图书馆杂志》2001年第8期。

⑤ 毛晋撰《汲古阁书跋》，第73页，上海，上海古籍出版社，2005。

⑥ 详参尚丽新撰《元本〈乐府诗集〉考》，《中华文史论丛》总第80辑，第344-350页，上海，上海古籍出版社，2005。

（首有残缺），今藏国家图书馆。元至正刻本入明后“版在南监”，[①]有明一代修补本传世甚多。1914年莫棠跋元刻明修本云：“尝见明代印本，多嘉靖补刊之叶，藏书家所著录大抵相同。”[②]元至正本历时二三百年，虽间断有补版重印，但到了明末，已经“黯灭不能句读”。崇祯己卯(1639)，毛晋“因匄大宗伯钱师荣木楼所藏宋刻”，[③]邀请友人王咸（与公），用明修本为底本校以钱藏宋本，功毕遂重刻出版，时间或在己卯年，或在次年庚辰年（1640）。这就是汲古阁初刻本，今藏上海图书馆（劳权校本）和南京图书馆（陆烜校本）。由于其底本元刻明修本和参校本钱藏宋本均不佳，故汲古阁初刻本并不是一个十分完善的本子。于是入清以后，又有了参考他书勘正的汲古阁重校本。这个重校本卷末多有“东吴毛晋订正，男扆再订”字样，系毛晋少子扆（黼季、斧季）勘订。傅增湘曾拿所得宋本与汲古阁本对勘，结果“不免少有异同”，傅氏推测说：“其字亦互有短长，或斧季重校时以意去取耶？”[④]毛扆重校本《乐府诗集》虽有缺憾，但它是四库全书、同治湖北崇文书局翻刻、四部丛刊、四部备要诸本的来源，[⑤]在清及近现代影响较大。

综合上述，自从北宋末年成书之后，《乐府诗集》先有绍兴年间宋浙刻本（即傅增湘旧藏配宋本），次有据他书校勘的元至正元年集庆路儒学刻本，次有明末清初常熟毛氏汲古阁据宋本及他书校勘的初刻本和重校本。很显然，沉寂七百余年重新面世的傅藏宋本，无疑是《乐府诗集》诸本中最接近郭茂倩原编的一个本子，其版本价值和学术价值都是最高的，的确“弥足珍贵”。

---

① 莫友芝撰、傅增湘订补、傅熹年整理《藏园订补郘亭知见传本书目》，第1524页，北京，中华书局，2009。

② 王文进撰《文禄堂访书记》，第381页，上海，上海古籍出版社，2007。傅增湘撰《校元刻乐府诗集跋》，《藏园群书题记》，第917页，上海，上海古籍出版社，1989。

③ 毛晋撰《汲古阁书跋》，第73页，上海，上海古籍出版社，2005。

④ 傅增湘撰《宋本乐府诗集跋》，《藏园群书题记》，第913页，上海，上海古籍出版社，1989。

⑤ 张之洞《书目答问》卷四集部著录有《乐府诗集》乾隆刻本，其详不得知。《续修四库全书》，第921册，第710页，上海，上海古籍出版社，1997。

四、《乐府诗集》的校勘与整理

今存宋刻各卷有不少夹注，如卷一六李白《战城南》"不息征战"夹注"一作长征"、"衔飞上挂枯树枝"夹注"上枯枝"，卷一七王融《巫山高》"想象"夹注"一作髣髴"、"烟云乍舒卷猨鸟时断续"夹注"一作烟华乍卷舒行芳时断续"，卷三五费昶《长安有狭斜行》"中兄振缨缕"夹注"一作中兄缨玉蕤"。以上例证表明，《乐府诗集》的校勘工作自郭茂倩着手编辑此书时便已经开始了。

据李孝光《乐府诗集序》，彭叔仪"得其书，手自校雠，正其缺讹，及是更购求善本吴粤之间，重为校之"，大概彭氏先用他校，再用对校。彭校本于至正元年刻印，即前述元至正本。明清《乐府诗集》校本颇多，今传者主要有四家：一，崇祯己卯王咸（与公）、毛晋合作的校本，用元刻明修本校以钱藏宋本。此校本今藏国家图书馆，其先归瞿氏铁琴铜剑楼，卷末多处有王咸的识语，[①]它是汲古阁初刻本的祖本。二，钱孙保（求赤）校本，用元本校以宋本，后归陆心源皕宋楼，现流散在日本静嘉堂文库。三，陆贻典（勅先）校本，今藏上海图书馆。陆贻典是毛扆妻父，其校本对汲古阁重校本有重要影响。四，咸丰年间劳权校本，所用底本是汲古阁初刻本，今藏上海图书馆。以上陆贻典校本和劳权校本保存了冯班（定远）、赵均（灵均）、钦远游等诸家失传校本的校勘成果。[②]

四部丛刊、四部备要二本，均以汲古阁重校本为底本，一者影印，一者作简单断句，对《乐府诗集》作了不同程度的整理。1955年，文学古籍刊行社将傅藏配宋本影印出版，参照汲古阁重校本对原本的缺损字作了描补，并于书末给出"补字表"。但影印本对傅藏本有部分直接的涂改，比如：卷二一唐翁绶《陇头吟》"横行俱足封侯者"，"足"傅藏本原作"是"。卷二二陈岑之敬《折杨柳》"谷口暗还枝"，"还"傅原作"横"。卷二三陈江总《长安道》"翠盖乘轻露"，"乘轻"傅原作"乘承"。卷二四李益《紫骝马》"试剑玉如泥"，"如"傅原作"为"。卷二五《木兰诗二首》其二"感激疆其颜"，"疆"傅原作"强"。卷二六

---

① 瞿良士辑《铁琴铜剑楼藏书题跋辑录》，第316-317页，上海，上海古籍出版社，2005。

② 尚丽新《〈乐府诗集〉明清校本述评》，《古籍整理研究学刊》2004年第1期；《陆贻典校本〈乐府诗集〉的价值》，《河北大学学报》2005年第3期。

刘希夷《江南曲八首》其一"日悬沧海关"，"关"傅原作"阔"。此类改动未必皆合理。我以为，影印本与标点整理之本不同，它应该尽可能保存和尊重底本的原貌。

1979 年，中华书局以影印傅藏本为底本，校点出版了四卷本《乐府诗集》，繁体竖排。此本仅选汲古阁重校本对校，并且大量运用他书（甚至后出的他书，如《全唐诗》）校改底本，又任意调整作品次序，校点者既未网罗传世元本等版本，也未充分利用各家校本尤其是陆贻典校本的成果，更未充分了解和尊重《乐府诗集》不同于一般总集的独特性。1998 年，上海古籍出版社以四部丛刊影印汲古阁本为底本，出版了新的校点本，简体横排。此本底本选择不是最好，又基本不作对校，而且中华书局本存在的一些点断错误在此本中大多被保留了下来。[①]因此，若以张之洞《𬨎轩语·语学》对善本的界定之一"精本"（精校精注）的标准来要求，则以上两种点校本尚存在相当大的差距。

作者简介：孙尚勇，男，生于 1971 年，安徽肥东人。扬州大学中国文化研究所文学博士，曾在四川大学中国俗文化研究所做博士后研究，现为西北大学文学院副教授。主要研究方向为中国古代音乐文学，曾发表专著《乐府文学文献研究》。

① 孙尚勇撰《乐府文学文献研究》，第 370–460 页，北京，人民文学出版社，2007。

再论汉武帝《天马歌》的写作缘由和年代问题

◇王淑梅　于盛庭

(徐州，徐州师范大学文学院，221009)

提　要：由于《史记》、《汉书》关于汉武帝《天马歌》的记载互有讹误不实之处，使得学界对于其创作缘由及年代问题一直歧见纷出，莫衷一是。文章对两首《天马歌》的相关文献重新进行钩稽、比对和辨析后认为，《史记·乐书》所载《西极天马歌》本为元鼎四年（前113）秋为得乌孙马而作，汉武帝作此歌时尚不知有大宛马在。班固等人误以为汉武帝称颂的只能是大宛马而不可能是乌孙马，而且歌辞“执徐时”也正可与太初四年干支庚辰相吻合，因此班固在《礼乐志》中便错把《西极天马歌》定在太初四年诛宛王获宛马。《太一天马歌》在《史记·乐书》、《汉书·礼乐志》中均称从“渥洼水”所得，与《史记·大宛传》、《汉书·武帝纪》、《汉书·礼乐志》相对照，便破绽百出。究其实这是《史记·乐书》记载的暴利长欲“神异其马”的一场骗局造成的。不过，据《汉书·武帝纪》关于“余吾水马”的记载，“余吾”与歌辞“太一”内证，地理方位恰能吻合，说明太一天马绝非渥洼水马，而是余吾水马，《太一天马歌》应作于元狩二年（前121）夏。

关键词：汉武帝　天马歌　渥洼　余吾

汉武帝《天马歌》由《太一天马歌》（其一）和《西极天马歌》（其二）两首组成，《史记·乐书》、《汉书·武帝纪》及《汉书·礼乐志》对两首歌辞及其创作情况分别作了载录。但由于《乐书》系经后人续补，学界对其真伪自来争议较大。[①]《汉书》虽然可信，但《武纪》

---

① 唐仲友、王应麟、梁玉绳等谓“《乐书》后人所续，厚诬古人，非史迁之笔”；吕祖谦、钱大昕、王鸣盛等或谓《乐书》“其实亦是子长笔，非后人所补”，或云其“叙在自‘凡音之成’而下，草具未成”。参见《余嘉锡论学杂著》，上册，第40－41页，北京，中华书局，1963；亦见陈国庆《汉书艺文志注释汇编》，第70页，北京，中华书局，1983。文字稍有出入。

和《礼乐志》对于《太一天马歌》的作年记述竟相差了七年之多。因此对于这两首《天马歌》的创作缘由及年代问题，自汉代以来一直存在较大分歧，而且迄今未能解决。[①]笔者认为，若要彻底解决这一问题，仍须从天马的相关史料入手，细加辨证，发现各种材料之间的联系，只有找到《天马歌》文献记述不相一致的真正原因所在，方能弄清两首《天马歌》的写作缘由和创作年代。

一、乌孙神马与《西极天马歌》

《史记·大宛传》称："及汉使乌孙，若出其南，抵大宛、大月氏相属，乌孙乃恐，使使献马，愿得尚汉女翁主为昆弟。天子问群臣议计，皆曰'必先纳聘，然后乃遣女'。初，天子发书《易》，云'神马当从西北来'。得乌孙马好，名曰'天马'。及得大宛汗血马，益壮，更名乌孙马曰'西极'，名大宛马曰'天马'云。"[②]这段话清楚地表明，汉武帝最初得到的"天马"是乌孙马，是乌孙国作为娶汉女翁主的聘礼进献给汉庭的。其后又得大宛汉血马，遂名大宛马为"天马"，而改乌孙神马为"西极天马"。

汉武帝是何时得到乌孙马的呢？《大宛传》的这段记载之前说："自博望侯骞死后，匈奴闻汉通乌孙，怒，欲击之。"而其后则记"是时汉既灭越"云云。张骞卒于元鼎三年（前114），另据《汉书·武帝纪》，灭越事在元鼎五年（前112）秋，因此武帝获乌孙马只能在元鼎三年至五年这两三年间。《汉书·礼乐志》载《西极天马歌》有句云："天马徕，执徐时"，应劭注："太岁在辰曰执徐。言得天马时在辰也。"师古注："应说是也。"《礼乐志》所载《西极天马歌》是在武帝主持下由司马相如等文人经士修改的，因此它关于得天马年份之说是不会错的。在元鼎三年到五年之间，元鼎四年（前113）恰为"戊辰"。杨树达《汉书窥管》引王峻《汉书正误》，即以为"马生渥洼水"，在元鼎四

① 关于《太一天马歌》，吕祖谦、逯钦立、郑文等人同意《武帝纪》的说法，认为是元鼎四年为渥洼水马而作，司马光则赞同《礼乐志》说法，认为是元狩三年为渥洼水马而作。龙文玲《汉武帝〈天马歌〉作年及主旨考论》一文则赞同司马光之说。关于《西极天马歌》，学界皆无疑义，赞同《汉书》，认为是太初四年（前101）李广利获大宛汗血马而作。

② 司马迁《史记》，第123卷，第3170页，北京，中华书局，1959。

年，而非元狩三年。[①]惜其不曾深究。由此不难考定，汉武帝得乌孙马作《西极天马歌》，事在元鼎四年戊辰。《乐书》所载的那首《西极天马歌》本来就是为得乌孙马所作的，而在获大宛汗血马之后，将“天马”的名号用于大宛马，以乌孙马的出产地“西极”作为乌孙马的名号。正因为大宛马比乌孙马“益壮”，而后来只有大宛马才称“天马”，所以班固等人读《史记》，才误以为汉武帝称颂的只能是大宛马而不可能是乌孙马，殊不知汉武帝作歌时尚不知有大宛汗血马在。另外，班固《礼乐志》把《西极天马歌》定在太初四年诛宛王获宛马，[②]除了误读的原因之外，还应该因为太初四年的干支是庚辰，似乎能与《西极天马歌》“执徐时”“太岁在辰”吻合。但是，《乐书》称大宛马为“蒲梢”，[③]而《汉书·西域传赞》分明有“蒲梢、龙文、鱼目、汗血之马充于黄门”之句，可见蒲梢马与汗血马根本不是同一种马。所以武帝作《西极天马歌》当然不可能是为太始四年获大宛汗血马而作。

二、渥洼水马的历史迷局

《太一天马歌》在《史记·乐书》、《汉书·礼乐志》中分别记述如下：

又尝得神马渥洼水中，复次以为《太一之歌》。歌曲曰：“太一贡兮天马下，霑赤汗兮沫流赭。骋容与兮跇万里，今安匹兮龙为友。”后伐大宛得千里马，马名蒲梢，次作以为歌。歌诗曰：“天马来兮从西极，经万里兮归有德。承灵威兮降外国，涉流沙兮四夷服。”[④]

太一况，天马下，霑赤汗，沫流赭。志俶傥，精权奇，籋浮

① 杨树达《汉书窥管》，第133页，上海，上海古籍出版社，1981。

② “天马徕，从西极，涉流沙，九夷服。天马徕，出泉水，虎脊两，化若鬼。天马徕，经千里，历无草，径东道。天马徕，执徐时，将摇举，谁与期？天马徕，开远门，竦予身，逝昆仑。天马徕，龙之媒，游阊阖，观玉台。太初四年诛宛王获宛马作。”班固《汉书·礼乐志》，第22卷，第1060页，北京，中华书局，1962。

③ “后伐大宛得千里马，马名蒲梢，次作以为歌。”司马迁《史记》，第24卷，第1178页，北京，中华书局，1959。班固《汉书》，第96卷，第3928页，北京，中华书局，1962。

④ 司马迁《史记》，第24卷，第1178页，北京，中华书局，1959。

云，暗上驰。体容与，迣万里，今安匹，龙为友。元狩三年马生渥洼水中作。①

以上材料均云太一天马是从渥洼水中所得。这与《汉书·武帝纪》的记载也相一致：元鼎四年“六月得宝鼎后土祠旁。秋，马生渥水中。作《宝鼎》、《天马》之歌。”②不过，我们上文既证《西极天马歌》为元鼎四年得乌孙马作，再证之这些材料，便会发现两个问题：第一，证之以《史记·大宛传》的材料，由于乌孙马与太一神马不是同一产地，所以渥洼水马的记述必定有误；第二，由于《汉书·武帝纪》和《礼乐志》分别将马生渥洼水之事定在元鼎四年（前113）和元狩三年（前120），则班固似乎在说武帝曾两次从渥洼水得神马，并为之作《天马之歌》。这究竟是怎么回事呢？

关于渥洼水之马，小颜注《汉书·武帝纪》云：“李斐曰：‘南阳新野有暴利长，当武帝时遭刑，屯田敦煌界，数于此水旁见群野马中有奇异者与凡马异，来饮此水。利长先作土人，持勒靽于水旁。后马玩习，久之，代土人持勒靽收得其马，献之。’”③钱大昭《汉书辨疑》卷二曾释云：“‘作’疑当作‘使’。”④

其实钱说非是。作，制作也，土人，非土著，乃土俑也。李斐所谓暴利长作土人，持勒靽于水旁，当如后世农人立稻草人於田间。久之，马视之与木石无异，利长方可代土人持勒靽收得其马。不然，若土著之人可以接近此马，则由土著径收之即可，又何必不避繁劳由暴利长代其持勒靽而收之呢？

考《史记·乐书》“又尝得神马渥洼水中”句下，《集解》注云：“李斐曰：‘南阳新野有暴利长，当武帝时，遭刑屯田敦煌界，人数于此水旁见群野马中有奇异者，与凡马异，来饮此水旁。利长先为土人持勒靽于水旁。后马玩习久之，代土人持勒靽收得其马，献之。欲神异其马，云从水中出。’”⑤可见暴利长献神马显然带有欺瞒和邀功赎罪因素。

---

① 班固《汉书》，第22卷，第1060 - 1061页，北京，中华书局，1962。
② 班固《汉书》，第6卷，第184页，北京，中华书局，1962。
③ 班固《汉书》，第6卷，第184 - 185页，北京，中华书局，1962。
④ 徐蜀编《两汉书订补文献汇编》，第1册，第67页上栏，北京，北京图书馆出版社，2004。
⑤ 司马迁《史记》，第24卷，第1178页，北京，中华书局，1959。

裴骃与师古同引李斐，可知“作”即“为”，而非“使”。钱氏读颜注而未校以《集解》，未免智者之失。另，若以“土人”为土著之人，则土著既参与获马之事，暴利长“欲神异其马，云从水中出”的骗局，又怎能长久欺瞒而不被揭穿呢？

但暴利长“神异其马”的骗局似乎给天马的历史造成了迷局，以至于《汉书》会张冠李戴犯下自相矛盾的错误。事实是元鼎四年秋，武帝确曾因得乌孙马而作歌，而班固却误把武帝为得乌孙马作《西极天马歌》之事当成元狩三年为马生渥洼水而作歌了。不过遍检《史》、《汉》两书除此再无元狩三年得马之说，仅《汉书·武帝纪》提到元狩二年“夏，马生余吾水中”。这样一来问题更复杂了。武帝《太一天马歌》是为马生渥洼水中作，还是为马生余吾水中作呢？是作于元狩三年，还是作于元狩二年呢？

二、“太一”与《太一天马歌》

《乐书》载《太一天马歌》首句即称“太一贡兮天马下”，《礼乐志》改作“太一况，天马下”。《索隐》云：“《礼乐志》‘贡’作‘况’，况与贡意亦通。”颜师古则明确指出：此句“言此天马乃太一所赐，故来下也”。[①]

何谓“太一”？西汉之前，《礼记》、《庄子》、《荀子》、《吕氏春秋》都曾经说到“太（大）一”，但对其含义的理解却众说纷纭、莫衷一是。到西汉前期，《淮南子·天文训》已经明确指出：“紫宫者，太一之居也”，[②]把它看作北方空中的一颗明星。《史记·天官书》云：“中宫：天极星，其一明者，太一常居也。”《索隐》引《文耀钩》曰：“中宫大帝，其精北极星。含元出气，流精生一也。”又案：“《尔雅》：‘北极谓之北辰’。又《春秋合诚图》云：‘北辰，其星五，在紫微中’。”[③]故《史记·封禅书》载：“亳人谬忌奏祠太一方，曰：‘天神贵者太一，太一佐曰五帝……’。”[④]肖吉《五行大义·论诸神》引甘公《星经》也

---

① 司马迁《史记》，第24卷，第1179页，北京，中华书局，1959。班固《汉书》，第22卷，第1060页，北京，中华书局，1962。

② 刘文典《淮南鸿烈集解》，上册，第3卷，第94页，北京，中华书局，1989。

③ 司马迁《史记》，第27卷，第1289页，北京，中华书局，1959。

④ 司马迁《史记》，第28卷，第1386页，北京，中华书局，1959。

有类似的记载。这种观念古已有之，《论语·为政》云："为政以德，譬如北辰，居其所而众星拱之。"[1]两千多年前，北极空中距天上北极只有七、八度处的确有一颗位于最高处的明星，堪作群星领袖。但由于地球绕日运动造成的岁差，现在它已经转移到距离天之北极十五度三十六分处。这就是古人所说的帝星，太一常居之所；西方称之为 β Ursa Minor。总之，太一是最尊贵的北极之神。如此，"太一贡兮天马下"的天马显然应该是来自北方极边之地。

有鉴于此，我们有必要探索一下渥洼水和余吾水的地理方位。

清人沈钦韩《汉书疏证》以为渥洼水"盖在今嘉峪关西。《方舆纪要》云：沙洲境有渥洼水。"[2]按：前凉所置沙洲，治所即在敦煌。大概今甘肃安西县西至新疆吐鲁番一带均属其地。今人丘琼荪注《乐书》则径称"渥洼水在甘肃安西县。"从安西、敦煌以南野马山之地名古已有之的事实来看，其地确实曾是野马成群的地方。但是对于以长安为中心的西汉王朝来说，渥洼水之马并非来自北方，而是来自西方。另外，据李斐的说法，暴利长"欲神异此马，云从水中出"的把戏大概是已被揭穿了，反之则不难想象暴利长之说曾经影响甚大，以致使史家难以分辨。

至于余吾水，应劭曰："在朔方北也。"[3]王先谦补注云："《匈奴传》：匈奴闻公孙敖出，悉远其累重于余吾水北，则其水在匈奴北边。彼水生马，何关汉事？而《史纪》之应说非也。《地理志》：上党郡有余吾县，水经浊漳水，注涑水，出发鸠山东，经余吾县故城北，又经屯留县北入漳，余吾水即此水也。余吾在今潞安府屯留县西。"[4]按：《汉书·地理志》的确载有"余吾"县，但并没有关于"余吾水"的任何解说。实际上就是发源于今蒙古人民共和国首都乌兰巴托城东，向西流经其城南，再转向北流入俄罗斯境内贝加尔湖（汉代称北海）的鄂尔浑河支流。从地理方位来看，这里正在"太一"星空之下，是长安的极北之地。退一步讲，即使依照王氏的说法，余吾约位于东经 113 度，北纬 36 度 20 分，也在长安（位于东经 109 度，北纬 34 度 16 分）的东北方向，而不在西边。

综上所述，武帝《西极天马歌》乃元鼎四年（前 113）秋为得乌孙

---

① 阮刻《十三经注疏》，下册，第 2461 页下栏，北京，中华书局，1980。
② 王先谦《汉书补注》，上册，第 93 页上栏，北京，中华书局，1983。
③ 班固《汉书》，第 6 卷，第 176 页，北京，中华书局，1962。
④ 王先谦《汉书补注》，上册，第 90 页上栏，北京，中华书局，1983。

马而作，《太一天马歌》则是元狩二年（前121）夏为得余吾水马作。

作者简介：王淑梅，女，江苏徐州人，文学博士，徐州师范大学文学院副教授。于盛庭，男，江苏徐州人，徐州师范大学文学院副教授。本文为教育部人文社科重点研究基地重大项目“乐府诗断代研究”（07JJD751084）、江苏省高校社科基金项目“魏晋乐府诗与音乐关系研究”（08SJD7500014）及国家社科基金青年项目“六朝礼乐文化与礼乐歌辞”（04CZW007）、“齐梁乐府诗音乐与文学关系研究”（09CZW023）的阶段性成果。

《梅花落》研究（上）

◇王美凤
（衢州，江山实验中学，324100）

提　要：《梅花落》为汉横吹曲，是和《折杨柳》一起的笛曲代表，自魏晋南北朝以来历唐宋元明清数代一直流传不息。唐代时更是出现了“落梅、芳树，共体千篇”的盛况。其不仅以音乐形式流传，而且对文学也产生了很大影响。本文主要从音乐与文学角度来研究《梅花落》，共分四个板块。第一，曲名辨析。其中包括三部分，依次对“梅花落”四个别名的由来，以及其相互间的关系做一个初步探讨。第二，曲调来源。分为三个部分：第一部分探索《梅花落》曲调的来源，第二部分辨析《梅花落》的乐种，第三部分论述桓伊与《梅花落》的关系。第三，两汉魏晋南北朝隋唐两宋时期《梅花落》的乐、辞与歌，分为三个部分，是全文的核心。第四，金元明清时期《梅花落》曲、辞的流传，按时间顺序分为四个部分进行梳理。

关键词：梅花落　摩诃兜勒　横吹　笛曲　角曲

《梅花落》，汉横吹曲。自魏晋南北朝流行以来，历唐迄清数代而生生不息。其对唐及后世文学创作产生了较大影响。

由于年代久远，《梅花落》唐宋旧谱今已不传。很多人以为琴曲《梅花三弄》即为笛曲《梅花落》的改编与移植，其实这是一个误解。

关于琴曲《梅花三弄》和笛曲《梅花落》到底是何关系，程杰先生在其《〈梅花三弄〉起源考》[①]一文中已有所阐述与论证。由于其重点是探索琴曲《梅花三弄》的起源，所以对笛曲《梅花落》虽有所涉及，但有关《梅花落》的很多问题并没有论述。

任半塘先生在其《唐声诗》一书中就曲调《梅花落》撰文，主要从“歌、辞、乐”三方面进行了考察，使我们对《梅花落》有了一定了

① 程杰《〈梅花三弄〉起源考》，载《中国典籍与文化》，2006年第2期。

解。但任先生的考察较为简单，主要是材料的搜集与归类。而对一些主要问题，如《梅花落》、《落梅》、《落梅花》与大小《梅花》诸调间的关系等却未曾深入分析。而且，盖因其主要是以唐时的《梅花落》曲为研究对象，所以唐以前及唐以后的情况都较少或者根本没有论述，这不能不说是一个很大的缺憾。

此外，首都师范大学博士生韩宁在其毕业论文《横吹曲辞研究·〈梅花落〉考》中对《梅花落》的一些问题也有所论述。她认为笛曲《梅花落》与角曲《梅花》是两个不同的曲子，唐代时笛曲《梅花落》就已很少见了。而且，笛曲《梅花落》与角曲《梅花》都被保存在了琴曲当中。

笔者就《梅花落》曲在唐时的流传情况以及保存情况与韩宁的观点有些许不同，具体论述见论文，兹不赘述。

本文欲从任先生所研究的歌、辞、乐三个角度对《梅花落》作进一步深入研究。此外，按照吴相洲师提出的乐府学研究方法进行全方位论述。本文还将对《梅花落》自两汉魏晋南北朝以来直至清代的流传与传播情况作一个简单梳理。

一、曲名辨析

《梅花落》，梅花凋零之意，是一个极易感伤消极的意象。“梅花一落，春色已极、春光将逝”，[①]伤春之象。清代朱秬堂曰：“梅花落，春和之候，军士感物怀归，故以为歌。”[②]

《梅花落》除本名外还有多个别名。任半塘先生在其《梅花落》一文中“别名”下列举有“落梅”、“落梅花”、“大梅花”、“小梅花”。此外，《梅花落》又常被称为“三弄”或“梅花三弄”。

因为长期以来《梅花落》以笛曲闻名，所以一提起《梅花落》，人们多会认为即笛曲《梅花落》。如果将《大梅花》、《小梅花》简单地列为《梅花落》的别名而不加以区别，那么很容易让人误以为《梅花落》、《落梅》、《落梅花》、《大梅花》、《小梅花》是简单的等同关系，只是用

① 网络文学《悟梅》，http://iclass.shufe.edu.cn/teacherweb/users/shanhong/wumei.htm。

② 转引自鲍照著，钱仲联增补集说校《鲍参军集注》，第4卷，第246页，上海，上海古籍出版社，2005。

不同的乐器演奏。而事实上，笛曲《梅花落》与《落梅》、《落梅花》是一个传承系统，而《大梅花》、《小梅花》则属于另外一个以乐器角为载体的独立的传承体系。

本部分欲就《落梅》、《落梅花》、《大梅花》、《小梅花》四者的历史及彼此间的关系作一个初步的论述。

（一）《梅花落》、《落梅》与《落梅花》

以“落梅”指称《梅花落》，最早见于南朝陈代江总的《梅花落》曲辞：“胡地少春来，三年惊落梅。”[1]至于“落梅”一名是否就是源于此诗，由于缺乏资料记载无从详考。但南朝时已经出现此别称，初唐已广泛运用则是毋庸置疑的。初唐四杰之一的卢照邻就曾在其《〈乐府杂诗〉序》中写道：《落梅》、《芳树》，共体千篇。”[2]在文学作品中以“落梅”指称《梅花落》曲的更是常见。如：

千金骏马换小妾，笑坐雕鞍歌《落梅》。[3]

江南蚤是多风雨，莫向花前唱《落梅》。[4]

歌童知我怜芳意，不向尊前唱《落梅》。[5]

坐窗客有吟飞絮，对酒人应唱《落梅》。[6]

以致渐渐形成了一类以《落梅》为题，专写梅花、笛的落梅诗。如宋代冯时行的《落梅》：

不禁清瘦怯风霜，远信先凭驿使将。楼上笛声吹旧曲，鉴中人面学新妆。飘零院宇仍多思，点缀帘栊亦自香。留与春风共流

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，第351页，北京，中华书局，1979。

② 祝尚书《卢照邻集笺注》，第6卷，第342页，上海，上海古籍出版社，1994。

③ 李白《襄阳歌》，彭定求等编《全唐诗》，第29卷，第421页，北京，中华书局，1960。

④ 郑獬《郧溪集》，第28卷，文渊阁《四库全书》，第1097册，第377页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑤ 韩维《明叔昆仲特惠梅花聊赋小诗三篇为谢》，《南阳集》，第13卷，文渊阁《四库全书》，第1086册，第561页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑥ 陈造《立春前一夕雪二首》，《江湖长翁集》，第12卷，文渊阁《四库全书》，第1166册，第152页，上海，上海古籍出版社，2003。

转，凭谁试与祝东皇。”[1]

又金代李俊民有《落梅》七言绝句：

> 每到花时把酒杯，暮天何处笛声哀。纵然一夜风吹去，不恨凋零却恨开。[2]

皆涉及笛声与梅花。这可以说是一种在《梅花落》曲影响下出现的特殊文学现象。

《落梅花》一名在众多文献资料中均用来指称《梅花落》。两者二而一，一而二的关系显而易见。宋代程大昌《演繁露》“笛曲梅花”条下载：

> 吴兢《乐府要解》：“胡角者，本以应胡笳之声。后渐用之，有双横吹，即胡乐也。”兢所列古横吹曲，有名《梅花落》者。又许云封说笛，亦有《落梅》、《折柳》二曲，今其辞亡，不可考矣。然词人赋梅用笛事率起此。[3]

程大昌在“笛曲梅花”下将《梅花落》、《落梅》放于一处，并且自文意亦可知《落梅》实即《梅花落》也。又李白有《与史郎中钦听黄鹤楼上吹笛》：

> 一为迁客去长沙，西望长安不见家。黄鹤楼中吹玉笛，江城五月落梅花。[4]

---

① 冯时行《缙云文集》，第3卷，文渊阁《四库全书》，第1138册，第860－861页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 李俊民《庄靖集》，第6卷，文渊阁《四库全书》，第1190册，第617页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 程大昌《演繁露》，第12卷，文渊阁《四库全书》，第852册，第170页，上海，上海古籍出版社，2003。

④ 王琦注《李太白全集》，中册，第23卷，第1076－1077页，北京，中华书局，1977。

注引："《乐府诗集》：《梅花落》，本笛中曲也。"[1]此处以《梅花落》称诗中之《落梅花》，自是将二者视为异名同曲。此外，唐代骆宾王五言排律《代女道士王灵妃赠道士李荣》中有诗句曰：

> 香轮宝鸡竞繁华，可怜今夜宿娼家。鹦鹉杯中浮竹叶，凤凰琴里落梅花。[2]

明代颜文选在注中云："《落梅》，古乐府曲。其词云：'念尔零落逐风飙，徒有霜华无霜实'"。[3]颜文选以《落梅》指称《落梅花》，可知两者乃异名同曲。又众所周知，"念尔零落逐风飙，徒有霜华无霜实"是鲍照《梅花落》曲辞中的诗句，那么注中所言《落梅》当指《梅花落》无疑，而《落梅》又为《梅花落》的别名，那么可推知《落梅花》也即《梅花落》。

《落梅花》与《梅花落》虽指同一笛曲，然而曲名含义侧重点已有所不同。从语言学角度看，"梅花落"为主谓结构，意为梅花凋落；"落梅花"则为动宾结构，意为使梅花凋落。从文学艺术角度看，"梅花落"主要是一种落花伤逝之感；"落梅花"则有"吹笛则梅花落"[4]的含义，其侧重点在笛曲《梅花落》的艺术感染力，无情之花亦因清哀之乐声而凋落。

那为何会出现"落梅花"之名呢？此盖有两种可能性：第一种，"落梅花"之名概是笛曲《梅花落》流行之后，"诗人想像其声可以感物，遂认为笛怨惊梅，而使之落"。[5]因此又将《梅花落》称为《落梅花》。如戎昱《闻笛》诗云："平明独惆怅，飞尽一庭梅。"[6]崔橹《梅

---

① 王琦注《李太白全集》，中册，第23卷，第1076－1077页，北京，中华书局，1977。

② 《骆丞集》，第2卷，文渊阁《四库全书》，第1065册，第444－445页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 《骆丞集》，第2卷，文渊阁《四库全书》，第1065册，第444－445页，上海，上海古籍出版社，2003。

④ 吴景旭《历代诗话》，上册，第23卷，第247页，北京，中华书局，1958。

⑤ 任半塘《唐声诗》，下编，第202页，上海，上海古籍出版社，1982。

⑥ 韦縠《才调集》，第8卷，文渊阁《四库全书》，第1332册，第517页，上海，上海古籍出版社，2003。

诗》："初开已入雕梁画，未落先愁玉笛吹。"①第二种，可能是为了作诗押韵。《梅花落》在流行之后，文人墨客们纷纷欲将之写入诗中，借以传情达意。如上引李白、骆宾王二诗即是。然诗，特别是唐代的近体诗要求押平声韵。"梅花落"的"落"字是仄声，这对于作诗来说是极为不便的，而"花"字是平声，于是文人士大夫们在将《梅花落》写入诗中时便将之倒说成为"落梅花"。这种为了押韵而将顺序颠倒的例子在唐诗创作中是很常见的。久而久之，"落梅花"便成了《梅花落》曲的别名。

关于"落梅花"一名的含义在文学史上曾引起过一场争辩。

南宋吴曾在《能改斋漫录·辩误》"落梅花、折杨柳"条下记载：

> 《乐府杂录》载："笛者，羌乐也。古曲有《落梅花》、《折杨柳》"，非谓吹之则梅落耳。故陈贺彻《长笛诗》云："柳折城边树，梅舒岭外林。"张正见《柳诗》亦云："不分梅花落，还同横笛吹。"李峤《笛诗》："逐吹梅花落，含春柳色惊。"意谓笛有梅、柳二曲也。
>
> 然后世皆以吹笛则梅花落，如戎昱《闻笛诗》云："平明独惆怅，飞尽一庭梅。"崔橹《梅诗》："初开已入雕梁画，未落先愁玉笛吹。"《青琐集》诗："凭仗高楼莫吹笛，大家留取倚栏看"，皆不悟其失耳。惟杜子美、王之涣、李太白不然。杜云："故园杨柳今摇落，何得愁中却尽生。"王云："羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。"李云："黄鹤楼中吹玉笛，江城五月落梅花"，亦谓笛有二曲也。②

吴曾认为《落梅花》只是一个曲名，指代一首曲子，并没有"吹笛则梅花落"的含义。而宋代胡仔在其《苕溪渔隐丛话后集》中则这样说道：

> 《乐府杂录》云："笛者，羌乐也。古曲有《落梅花》、《折杨柳》"，故谪仙《春夜洛城闻笛》云："谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城。此夜曲中闻折柳，何人不起故园情。"杜少陵《吹笛》诗：

① 《御选唐诗》，第23卷，文渊阁《四库全书》，第1446册，第738页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 吴曾《能改斋漫录》，第3卷，第66页，上海，上海古籍出版社，1979。

"故园杨柳今摇落，何得愁中曲尽生。"王之涣云："羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关"，皆言《折柳曲》也。

《复斋漫录》云"古曲有《落梅花》，非谓吹笛则落梅，诗人用事不悟其失"，余意不然之。盖诗人因笛中有《落梅花》曲，故言吹笛则梅落，其理甚通，用事殊未为失。且如角声有大、小梅花曲，初不言落，诗人尚犹如此用之，故秦太虚《和黄法曹梅花》云"月落参横画角哀，暗香消尽令人老"者是也。古今诗词用吹笛则梅落者甚众，若以为失则《落梅花》之曲何为笛中独有之，决不虚设也。故李谪仙《吹笛》诗："黄鹤楼中吹玉笛，江城五月落梅花。"又《观胡人吹笛》云："胡人吹玉笛，一半是秦声。十月吴山晓，梅花落敬亭。"戎昱《闻笛》云："平明独惆怅，飞尽一庭梅。"崔橹《梅诗》云："初开已入雕梁画，未落先愁玉笛吹。"黄鲁直《从王都尉觅千叶梅诗》云："梅花已落尽，戏作嘲吹笛。"《侍儿》云："若为可耐昭华得，脱帽看发已微霜。催尽落梅春已半，更吹三弄乞风光。"张子野词云："云轻柳弱，内家髻子新梳掠，天香真色人难学。横管孤吹月，淡天垂幕，朱唇浅破桃花萼，倚楼人在栏干角，夜寒指冷罗衣薄，声入霜林，簌簌惊梅落。"《摭遗》载《梅诗》云："南枝向暖北枝寒，一种春风有两般。凭仗高楼莫吹笛，大家留取倚栏看。"晁次膺填入《水龙吟》词云："最是关情处，高楼上、一声羌管。仗何人说与，争如留取倚栏看。"孙济《落梅词》云："一声羌管吹云笛，玉溪半夜梅翻雪。"泛观古今诗词用事一律可见，复斋妄辩也。①

胡仔在文中批评吴曾（复斋）是在"妄辩"，②认为"吹笛则梅花落""其理甚通"。对于复斋与胡仔之辩，《历代诗话》卷二十三"梅花落"条下有如下言论：

① 胡仔《苕溪渔隐丛话后集》，第4卷，文渊阁《四库全书》，第1480册，第404－405页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 《能改斋漫录》和《复斋漫录》是否是同一书，目前还有争议，尚未有定论。但不管两者是否是一书，两书作者对于"落梅花"是指《梅花落》曲、而非谓"吹笛则落梅"的观点是一致的。笔者采取传统的观点，将二者视为异名同书，出自吴曾之手。

《复斋漫录》曰："古曲有《梅花落》，非谓吹笛则梅落，诗人用事不悟其失耳。"《渔隐丛话》曰："诗人因笛中有《梅花落》曲，故言吹笛则梅落者甚众，若以为失，则《梅花落》之曲何为笛中独有之？决不虚设也。李白《观吹笛诗》：'何人吹玉笛，一半是秦声。十月吴山晓，梅花落敬亭。'戎昱《闻笛诗》：'平明独惆怅，飞尽一庭梅。'崔橹《梅诗》：'初开已入雕梁画，未落先愁玉笛吹。'黄庭坚《侍儿诗》：'催尽落梅春已半，更吹三弄乞风光。'泛观古人用事一律可见复斋之妄辩也。"

吴旦生曰：《梅花落》自是笛中曲，当以胡苕溪之说为正。唐大角曲亦有《大梅花》、《小梅花》等曲是也。[①]

吴景旭持胡仔之观点，认为"当以胡苕溪之说为正"。[②]胡仔、吴景旭和复斋（吴曾）之所以会有两种相左的观点，是因为后者过于求实，忽略了在发展过程中人们逐渐赋予《梅花落》曲的一些含义，也就是曲名中所包含的文学性与艺术性。而胡仔虽然认同了"吹笛则梅落"，[③]肯定了《梅花落》曲的艺术感染力，但其认为"吹笛则梅花落"是实有其事，这就不免有唯心之失。不管《梅花落》具有怎样的感染力，无情之物终归是无情之物，岂会因乐声而有情？只不过是多情之诗人"以我观物，故物物皆着我之颜色"[④]罢了。

（二）《大梅花》与《小梅花》

《大梅花》、《小梅花》同属于角曲《梅花》。其与笛曲《梅花落》虽有很深的渊源关系，但两者分属于两个独立的传承系统。至于笛曲《梅花落》与角曲《梅花》到底有何关系，因为缺乏文献记载，目前难以说清。

通过四库全书检索，发现文献中同时提到《大梅花》、《小梅花》的有五条。《通志·乐略第一》"鼓角横吹十五曲"下载：

右鼓角横吹曲。按《周礼》以鼖鼓鼓军事，旧云用角。其说

---

① 吴景旭《历代诗话》，上册，第23卷，第247页，北京，中华书局，1958。
② 吴景旭《历代诗话》，上册，第23卷，第247页，北京，中华书局，1958。
③ 吴景旭《历代诗话》，上册，第23卷，第247页，北京，中华书局，1958。
④ 王国维《人间词话》，第5页，长春，吉林文史出版社，2002。

谓蚩尤氏帅魑魅与黄帝战于涿鹿之野，帝命吹角为龙吟以御之。其后魏武帝北征乌桓，越涉沙漠，军士闻之悲思，于是减为十鸣，尤更悲矣。按此有十五曲，后之角工所传者只得《梅花》耳。今太常所试乐工第三等，五十曲抽试十五曲，及鸣角人习到《大梅花》、《小梅花》、《可汗曲》，是《梅花》又有小大之别也。然角之制始于胡，中国所用鼓角，盖习胡角而为也。黄帝之说多是谬悠，况鼓角与胡角声类既同，故其曲亦相参用。而《梅花》之辞，本于胡笳，今人为角鸣为边声，初由边徼所传也。《关山月》、《洛阳道》、《长安道》、《豪侠行》、《梅花落》、《紫骝马》、《骢马》八曲，后代所加也。①

《文献通考》卷一百四十二《乐考十五》、《古乐苑·衍录》卷一所载与《通志》同。《乐府诗集》卷二十四“梅花落”解题：“《梅花落》，本笛中曲也。按唐大角曲亦有《大单于》《小单于》《大梅花》《小梅花》等曲，今其声犹有存者。”②

文献记载之情况异常简略，从中可得到如下信息：第一，角曲《梅花》有大小之分；第二，角曲《梅花》本以胡笳演奏；第三，角曲《梅花》与《梅花落》乃同一曲子。

然而角曲《梅花》并非完全等同于笛曲《梅花落》。虽然角曲《梅花》与唐宋时期笛曲《梅花落》旧谱皆已不传，但从唐宋时期大量的涉及笛曲《梅花落》与角曲《梅花》的诗词来看，两者所表达之情思、所描绘之情境还是有差别的（关于此点可参看程杰先生的《〈梅花三弄〉起源考》，因程先生已有所论述，是以笔者在此不再赘述），因此可以推断角曲《梅花》并非笛曲《梅花落》简单的乐器翻奏，两者虽然关系密切、渊源颇深，然并非简单的一而二、二而一的关系。那么笛曲《梅花落》与角曲《梅花》到底有何关系呢？笔者以为有两种可能：

第一种，在魏晋时期有一组以梅花为主题的乐曲，它分别以笛、笳、角等羌乐演奏。到了南朝时，笛曲《梅花落》的流行势头远远盖过了以角、笳等其他羌乐演奏的梅花主题的曲子，以笳、角演奏的梅花主体的乐曲则随着时间的推移日渐被人们淡忘，以至于后世之人以为角、

① 郑樵撰，王树民点校《通志》，第894页，北京，中华书局，1995。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，第349页，北京，中华书局，1979。

笳等演奏的梅花主题的曲子就是笛曲《梅花落》的简单翻版。而实际上，角曲《梅花》与笛曲《梅花落》是同源关系。两者来自于同一组以梅花为主题的乐曲，但不是简单的乐器翻奏。

第二种，魏晋南朝时笛曲《梅花落》广泛流行，同时也以角、笳等羌乐演奏。随着乐器角演奏《梅花落》的逐渐频繁，演奏经验的日益丰富，演奏者或音乐家们对《梅花落》曲调按照乐器角的音乐特征在原来基础上对乐谱进行了改动，使之更加适合于角的演奏，也即角曲《梅花》最初是笛曲《梅花落》的简单翻奏，后来慢慢独立出来了。到了唐代，更是出现了角曲《大梅花》、《小梅花》。

由于资料有限，未能确知两者之关系，又加本人学识有限，推测之处未免有误，唯望能引起有识之士对此问题的关注。

（三）《梅花三弄》

"梅花落"，又常被称为"三弄"或"梅花三弄"。如马庄父《玉楼春》：

> 南枝又觉芳心动，愁我相思情味重。陇头何处寄将书，香发有时疑似梦。谁家横笛成三弄，吹倒幽香和梦送。觉来知不是梅花，落寞岁寒谁与共。①

元代谢宗可撰《咏物诗》之《鹤骨笛》：

> 满窍芝香透骨浓，谁将仙蜕截星筒。从教庭下梅花落，似怨山中蕙帐空，三弄瑶林惊晓露。一声华表泣秋风，绝胜瘗作江边土，好奏南飞步月宫。②

明代秦王朱诚泳撰《夜坐闻笛》：

> 谁人吹笛倚楼东，静夜闻来迥不同。嘹亮数声云散后，凄清三弄月明中。梅花落尽江城雪，杨柳凋残野渡风。生久不知黄鹤

① 汪灏等编《御定佩文斋广群芳谱》，第24卷，文渊阁《四库全书》，第845册，第707页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 谢宗可《咏物诗》，文渊阁《四库全书》，第1216册，第623页，上海，上海古籍出版社，2003。

隔，参差树影上帘栊。①

而现在的“三弄”一般是指存世的琴曲《梅花三弄》。琴曲“三弄”之所以称为“三弄”，是因其以同样的曲调在不同徽位上重复三次。明代《伯牙心法》中云：“三弄之意，则取泛音三段，同弦异徽云尔。”②

盖《梅花落》曲亦可分为三段，加上同是梅花主题，是以被误以为与琴曲《梅花三弄》为移植与改编的关系（程杰先生持此论点，笔者深以为然）。当然，这只是一种推测，唐宋旧谱已经失传，无从考证。另一点要说明的是，《梅花落》之所以有“三弄”之名，还与东晋桓伊故事有关，笔者将于曲调来源部分详细论述。

二、曲调来源

《梅花落》流传了近千百年，也被世人喜爱了千百年。但是，它的来源，它是纯胡乐还是夹杂了中原因素的一首杂乐，它是否真为桓伊所创这些重要问题却一直以来未曾被人们包括学者们所注意。这是一个很大的遗憾。有感于此，笔者虽学识有限，仍欲于本章就《梅花落》的来源、乐种及其与桓伊的关系做一个探讨，唯求抛砖引玉。

（一）来源

《梅花落》，其在现存文献记载中被归入《摩诃兜勒》曲。但是，自魏晋以来流行的笛曲《梅花落》是否就是李延年最初所编之旧谱则未能确证。

笔者以为概有三种可能性。

第一种，魏晋南朝时期流行的笛曲《梅花落》即为原李延年所编的《摩诃兜勒》二十八解之一，是传世旧谱。盖东汉皇帝将“横吹”乐队赏赐给边将以后，③《摩诃兜勒》二十八解亦随之传入边塞地区。久

---

① 朱诚泳《小鸣稿》，第5卷，文渊阁《四库全书》，第1260册，第262页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 查阜西编《存见古琴曲谱辑览》，第334页，北京，文化艺术出版社，2007。

③ 《古今注·音乐第三》：“横吹，胡乐也。博望侯张骞入西域，传其法于西京，唯得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更进新声二十八解，乘舆以为武乐。后汉以给边将军。和帝时，万人将军得用之。”见崔豹《古今注》，第14页，北京，商务印书馆，1956。

而久之，军队驻扎处的周边少数民族也学会了演奏《摩诃兜勒》二十八解。并且将之较为完整地保存了下来，其中就有《梅花落》。而中原地区，由于自东汉末期以来战乱频仍、社会动荡等原因，《摩诃兜勒》二十八解已经散佚大半，唯剩十曲。其中没有《梅花落》。到了魏晋南北朝时期，南北文化开始大融合，与西域的联系与交往日益频繁。西北各民族的各种文化包括音乐等传入中原，并随之传入江南地区。《梅花落》在这股大潮中也以笛曲单曲的形式传入南方并迅速地流行起来。

第二种，所流传下来的《梅花落》曲也是李延年改编的旧曲旧谱。盖魏晋以来，《梅花落》虽然在宫廷中已经不传，但是在中原民间还是有被吹奏和演唱的，并在南北朝时期传入江南地区。这儿有一个问题是《摩诃兜勒》二十八解自被李延年改编以来，直到东汉，一直是在宫廷中被演奏。那它怎么可能会在民间有所流传呢?

笔者推测有两种可能性：第一种，《摩诃兜勒》在东汉和帝以给边将后，边将将之带回了边塞军营。渐渐的，其开始在守边将士中被传唱与演奏。之后，一部分会演奏并歌唱《梅花落》曲的将士退役回乡，或者于回乡探亲之际，将之又带入了北方中原地区。并因《梅花落》曲旋律优美等原因，被人们所喜爱，自此传唱开来。这样，《梅花落》曲得以保存。第二种，两汉时，普通百姓虽然没有权利与资格将《摩诃兜勒》二十八解用于平时的消遣与娱乐，但帝王贵族们在朝会、道路上吹奏时，百姓还是有机会能够听到的。因此，不排除一些懂音乐的民间人士将曲谱暗记于心，并将之用于演奏并配词歌唱的可能。

第三种，《梅花落》是《摩诃兜勒》中旧曲名，但旧谱已经失传无考。魏晋时期的音乐家们或者是懂音乐之人，按照传世十曲的音乐特征而孳生出了《梅花落》等所谓的后世所加的八曲。如王运熙先生在《梁鼓角横吹曲杂谈》一文说道："李延年根据西域乐曲制造新声二十八解，魏晋时代仅传《黄鹄》十曲，又衍生了《关山月》八曲。"①

笔者以为《梅花落》是旧曲旧谱的可能性较大。因为记载中后世所加者有八曲，孳生一曲尚有可能，但八曲则盖未足信。而且，抱着尊古信古的态度，笔者在本文中将以《梅花落》为李延年旧曲旧谱为出发点进行研究与论述。

---

① 王运熙《乐府诗述论》，第469页，上海，上海古籍出版社，1996。

（二）乐种

《梅花落》是《摩诃兜勒》二十八解之一，所以若要追溯《梅花落》的曲调来源，就不得不涉及《摩诃兜勒》。

《古今注·音乐第三》上载：“横吹，胡乐也。博望侯张骞入西域，传其法于西京，唯得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更进新声二十八解，乘舆以为武乐。”①从这段记载中可知《摩诃兜勒》本为西域胡曲，汉武帝时方传入中原地区。而且最初只在“西京”也即现在陕西西安一带流传。在其传入之后，李延年对其进行了改造，并将其分成了二十八解。

众所周知，李延年“性知音，善歌舞”，②长于音乐创作，作曲水平很高，技法新颖高超，而且思维活跃，曾为司马相如等文人写的诗词配曲。且其又善于将旧曲翻新，“每为新声变曲，闻者莫不感动”。③他自己也被封做协律都尉，负责乐府的管理工作。因此，我们可以肯定李延年在改造的《摩诃兜勒》二十八解的过程中加入了中原音乐元素，《摩诃兜勒》中的诸曲已非尽为胡声了，也即《梅花落》是杂合了胡乐与中原音乐元素的一首曲子。

（三）桓伊与《梅花落》

《梅花落》后来被改编移植到琴曲中，成为流传至今的著名琴曲《梅花三弄》，这是公认的，可以说是一个常识。其实这是一个误解，琴曲《梅花三弄》与《梅花落》并非同一曲子。④

就现存资料而言，最早提到《梅花落》以琴演奏的是初唐的骆宾王。他在《代女道士王灵妃赠道士李荣》诗中云：“鹦鹉杯中浮竹叶，凤凰琴里落梅花。”⑤这说明此曲唐代已经有用琴演奏的情况。此后有卢仝《有所思》诗：“含愁更奏绿绮琴，调高弦绝无知音。美人兮美人，不知为暮雨兮为朝云。相思一夜梅花发，忽到窗前疑是君。”⑥“相思

① 崔豹《古今注》，第14页，北京，商务印书馆，1956。

② 班固《汉书·外戚传》，第97卷上，第3951页，北京，中华书局，1962。

③ 班固《汉书·外戚传》，第97卷上，第3951页，北京，中华书局，1962。

④ 关于此点参看程杰《〈梅花三弄〉起源考》一文，载《中国典籍与文化》，2006年第2期。笔者本节论述中的材料很多来自程先生这篇论文。

⑤ 《骆丞集》，第2卷，文渊阁《四库全书》，第1065册，第444－445页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑥ 郭茂倩《乐府诗集》，第17卷，第255页，北京，中华书局，1979。

一夜梅花发”句一语双关，既是指现实中的梅花，又是暗指《梅花落》曲，且此曲是以琴演奏。那这是否即说明《梅花落》已经被改编成琴曲《梅花三弄》了呢？笔者以为有待商榷（关于此点可参看程杰先生的《〈梅花三弄〉起源考》一文）。最可能的是《梅花落》被偶然用琴翻奏，而并非就是朱权所载之琴曲《梅花三弄》。

《梅花三弄》，人们多认为乃桓伊所作。宋人程大昌在其《演繁露》中记载说：“桓伊下马踞胡床，取笛三弄。”[①]苏东坡在其词《昭君怨》中也提到了此点：“谁做桓伊三弄，惊破绿窗幽梦。”然而，这两则材料都未说此“三弄”就是“梅花三弄”。

明确记载桓伊作《梅花三弄》的是北宋中后期无名氏所撰的《琴传》：

> 是曲（《梅花三弄》曲）也，昔桓伊与王子猷闻其名而未识，一日遇诸途，倾盖下车共论。子猷曰：“闻君善于笛？”桓伊出笛为《梅花三弄》之调。后人以琴为三弄焉。[②]

这种说法被明代朱权所继承。其于《神奇密谱·梅花三弄》曲谱解题称晋代桓伊曾为王徽之在笛上“为‘梅花三弄’之调，后人以琴为三弄焉”。《重修真传琴谱》云：“桓伊出笛吹三弄梅花之调，高妙绝伦。后人入于琴。”[③]后又有《伯牙心法》，其书中亦云：“按是曲乃颜师古所作也。古惟笛有落梅曲，而三弄之调起自桓伊。”[④]《西麓堂琴统》中云：“王子猷慕桓伊笛，遇诸途，因请吹之，为据床三弄而去，此其遗也。又名玉妃引。”《太音补遗》解题：“桓伊善吹笛，作梅花三弄。后人因其声，遂拟入琴。其曲一名梅花引，一名玉妃引。”[⑤]又《重修真传》解题：“是曲一名玉妃引，起自桓伊善三弄笛声，王子猷闻其名而未识，一日遇诸途，即洽倾盖之欢……桓伊出笛吹三弄梅花之调……后人入

---

① 程大昌《演繁露》，第14卷，文渊阁《四库全书》，第852册，第189页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 转引自程杰《〈梅花三弄〉起源考》，《中国典籍与文化》，2006年第2期。

③ 查阜西编《存见古琴曲谱辑览》，第333－334页，北京，文化艺术出版社，2007。

④ 查阜西编《存见古琴曲谱辑览》，第334页，北京，文化艺术出版社，2007。

⑤ 查阜西编《存见古琴曲谱辑览》，第333页，北京，文化艺术出版社，2007。

于琴。”[①]从此几条记载中，我们可知人们多认为桓伊曾作笛曲《梅花三弄》。但是，我们考察和桓伊有关的各种记载，并未发现有这一乐曲的正式著录。

溯本正源，桓伊作笛曲《梅花三弄》一说源于桓伊故事。《晋书·桓伊传》：

(伊)善音乐，尽一时之妙，为江左第一。有蔡邕柯亭笛，常自吹之。王徽之赴召京师，泊舟青溪侧。素不与徽之相识。伊于岸上过，船中客称伊小字曰："此桓野王也。"徽之便令人谓伊曰："闻君善吹笛，试为我一奏。"伊是时已贵显，素闻徽之名，便下车，踞胡床，为作三调弄毕，便上车去，客主不交一言。[②]

在传中并未写明桓伊所吹笛曲是以梅花为题材，只言“作三调弄毕”。是以，桓伊做笛曲《梅花三弄》盖唯一传说耳，难以信从。

关于桓伊创作笛曲《梅花三弄》的说法，唐宋诸文献中均未见明确记载，但文学作品中却有不少这方面的资料。从而不难发现，这说法的出现主要得力于文学作品的想象与发挥。如唐代张祐《伊山诗》：“桓伊曾弄柯亭笛，吹落梅花万点香。”[③]明代王恭《夏夜闻笛》：

谁截湘南管，晴楼午夜吹。数声孤月下，独客断肠时。零落梅花片，萧条杨柳枝。天明汉江上，何处觅桓伊。[④]

倪谦《沧浪弄笛图》：“纷纷乱落梅花多，安得桓伊王岸上。”[⑤]又清代叶方蔼《邀笛步》：

---

① 查阜西编《存见古琴曲谱辑览》，第333－334页，北京，文化艺术出版社，2007。

② 《晋书》，第81卷，文渊阁《四库全书》，第256册，第331－332页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 《湖广通志》，第11卷，文渊阁《四库全书》，第531册，第331页，上海，上海古籍出版社，2003。

④ 《草泽狂歌》，第3卷，文渊阁《四库全书》，第1231册，第236页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑤ 《倪文僖集》，第4卷，文渊阁《四库全书》，第1245册，第266页，上海，上海古籍出版社，2003。

落梅折柳调，纷披独客中。宵听客自悲，欲相尘中还物色，不知若个是桓伊。[1]

汪藻《满庭芳》："生生暂，桓伊笛里，惊断落梅魂。"（笔者按：从这些诗句中表达的落花伤逝之情景中不难看出，其实际所指都是笛曲《梅花落》。此外，《夏夜闻笛》中梅花、杨柳相对，明显是指笛曲代表《梅花落》与《折杨柳》。《邀笛步》更是直言"落梅折柳调"。所以，毋庸置疑，人们所传的桓伊"三弄"之曲即笛曲《梅花落》。《梅花三弄》与《梅花落》同为梅花题材，都有一种惜逝之情，且桓伊故事中有"三弄"[2]一词，加上《梅花三弄》曲作者付之阙如，是以人们将《梅花三弄》与《梅花落》混为一谈，认为桓伊创作、演奏了《梅花三弄》。又桓伊善吹笛，而当时笛曲中《梅花落》最负盛名，因而《梅花落》便被附会为是桓伊"三弄"之曲。）

那为何会有这种想象和发挥呢？原因之一是《梅花落》作曲者的空白。自南朝隋唐以来，《梅花落》作为笛曲盛行一时，是笛曲的代表。笛与《梅花落》几乎可以互为代名词。提到笛，人们自然就会想到《梅花落》；说起《梅花落》，人们也立刻会想到声音清脆嘹亮的笛。笛与《梅花落》在某种意义上说已经成了人们心中的一个情结。而就是这么一首至迟自南朝以来就备受钟爱的名曲，其作者却茫昧无考。

虽然现在普遍认为《梅花落》为汉横吹曲，属于李延年所改造之《摩诃兜勒》曲，但是，毕竟在魏晋时期，世所传用的《摩诃兜勒》十曲中并没有《梅花落》，它乃"后世所加"。这就相当于在作者一块上有了一处留白，给了文人们一个想象与发挥的机会。

记载说《梅花落》为后世所加，但具体是怎样的一种情况，《梅花落》是怎样开始流行起来的，到底是谁所加，也许当时的人们都未必清楚，遑论后世的人了。也正因为这些记载的缺乏与不明，更加激发了人们猜测与想象的热情。唐以来的文人们，就在做着这样一种揣测，或者

① 《读书斋偶存稿》，第2卷，文渊阁《四库全书》，第1316册，第785页，上海，上海古籍出版社，2003。

② "《世说新语》是说桓伊'作三调，弄毕'，但在隋末虞世南所编的《北堂书钞》中，整个故事被概括成'为作三弄'四个字，注引《世说新语》原文中'作三调，弄毕'也变成了'作三弄毕'。到宋初《太平御览》中同样的一句话则改成'为作三调之弄'"。转引自程杰《〈梅花三弄〉起源考》，《中国典籍与文化》，2006年第2期。

他们根本就认为《梅花落》是桓伊所作。

那么为何在这么多历史人物里面，偏偏桓伊与《梅花落》有了一段剪不断理还乱的关系呢？这也就是笔者所要说的原因之二，也即有关桓伊的三点：

首先，桓伊擅于弄笛，而《梅花落》亦是以笛曲的单曲形式流行；其次，桓伊为东晋时人，和《梅花落》重新流行并见于文献记载的时间非常接近；第三，桓伊本人为东晋时的风流名士，其与王子猷陌路相逢，吹笛相交，不发一言的故事向来就是人们特别是文人们津津乐道的一段佳话。

基于这三点，笛曲《梅花落》的创作权便被附会到了桓伊身上。

作者简介：王美凤，女，1982年生，浙江人，文学硕士，现为浙江省衢州市江山实验中学教师。

“清平调”与《清平调》

◇李健正

（西安，陕西省艺术研究所，710068）

提　要：清平调是中国古代音乐术语，它指的是规范音乐旋律中音高变化的三项原则——均、调、音中的第二项原则“调”（音阶）的内容。中国古代调有“清”、“平”之分，“清平调”也就是所有乐调的总称。《清平调》又是唐代由李白作词李龟年谱曲的一首著名歌曲，它失传一千多年之后，笔者从工尺谱琵琶古曲中找到了它的曲谱并为之配上了原词。

关键词：清平调　均　调　音

《清平调》是一首唐代歌曲，它的词作者是大诗人李白。关于这首歌的创作情况，史料中已有明确记载。但关于它的音乐作者，史料中未曾提及。由于这首歌有一个很特别的名称——《清平调》，所以后世研究它的人都免不了从音乐学方面对它进行猜想。究竟什么是音乐中的“清平调”？唐玄宗李隆基为什么要用这样的乐调名称来命李白作诗？现在发掘出的《清平调》音乐旋律真的是“清平调”吗？下边本文就来回答这些问题。

一、音乐理论中的“清平调”

音乐中的“清平调”本不是一个单独的名称，它是“清调”和“平调”的联合称谓。

（一）音律

音乐中“调”的产生，是根据音律而来的。音律讲的是音与音之间的关系。自然界存在的音有两种，一种是噪音，一种是乐音。乐音是构成音乐的基本材料。乐音有高有低，高、低不同的本质，是发音体振动数的不同，振动数越多，其音越高，振动数越少，其音越低。人的

听觉可以感受到每秒钟振动由十六次到二万次的音高的差别，音乐中的标准音——A，就是每秒钟振动440次的一个乐音。在自然界，音与音之间有一种关系叫做“相生”。譬如，我们在琴上定好了一条弦，假设它的音高是“1”（Do），我们左手指轻触弦长的1/3处，再用右手去弹它，其音高就变成了“5”（Sol）。我们在琴上再定好一条弦，将其音高调成“5”（Sol），左手指再轻触弦长的1/3处，再去弹它，其音高就又变成了“2”（Re）。这样，“1”（Do）生出了“5”（Sol），“5”（Sol）又生出了“2”（Re）……一直相生下去，就可以生出一系列的乐音，这一系列乐音，我国古代把它们叫做“律吕”，也可以叫做“五声”。我国是最早发现这一自然规律的国家，大约在公元前4世纪成书的《周礼》就有所记载。据《周礼·春官·太师》云：“太师掌六律六同，以合阴阳之声。阳声：黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射。阴声：大吕、夹钟、仲吕、林钟、南吕、应钟。皆文之以五声，宫、商、角、徵、羽”。[①]这是我国对“律吕”名称与“五声”名称最早的完整记载，它们也是世界上最早的两种音乐记谱法。“律吕”共有十二个，记谱时简化为“黄、大、太、夹、姑、仲、蕤、林、夷、南、无、应”十二个谱字。“五声”记谱时就直接用“宫、商、角、徵、羽”。

看到这两种谱字，我们依旧很难知道它们之间的音高关系。为了让大家简明扼要地了解它们，笔者采用世界上通用的“音分”——人的听觉对音与音之间的振动数比的感觉量——来说明它。我国明代的音律学家朱载堉（1536–1611）发明了“十二平均律”，后来西方的钢琴采用了它。西方的音律学家伊利斯根据十二平均律把一个八度划分为十二等分的原理，又进一步把每一个等分划分为100个小等分，每个小等分就叫做一音分，一个八度就是1200音分。我们现在把朱载堉的十二平均律用音分表列如下：

表1

律吕	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
音分	0（1200）	100	200	300	400	500	600	700	800	900	1000	1100

十二平均律是人造音律，在自然界是不存在的。要调出钢琴的十二

① 孙诒让撰，王文锦、陈玉霞点校《周礼正义》，第45卷，第1832页，《十三经注疏》，第7册，北京，中华书局，1987。

平均律，就必须凭借测音仪器或凭耳朵听“拍音”才能办得到。自然界存在着多种自然音律，每种音律都有它“相生”的方式。前文举例提到的，在弦长的1/3处求得高五度音的方法，就叫作“三分损益法”或“五度相生法”。用这种方法求得的音律用音分表示出来，其数据就如下：

表2

律吕	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
音分	0（1200）	114	204	318	408	522	618	702	816	906	1020	1110

生律的方式如果不变，这些数据也就不会改变。上表是按由低而高的次序排列的，如果按生律的次序来排列，则如下表：

表3

律吕	黄	林	太	南	姑	应	蕤	……
五声	宫	徵	商	羽	角	……		
音分	0（1200）	702	204	906	408	1110	618	……

这种生律方法可以不断地相生下去。但是，古人只取用了最初的十二个律吕，这是为什么呢？原来，这与人类的听觉有关。人类的听觉，在分辨两个不同的音高时，如果它们相差200—1000音分，这都还好分辨，如果它们相差100或1100音分，也就是钢琴上相邻的两个键，也叫“半音”，我们也还能分辨，不过要费点力气了。如果它们相差90音分以下或1110音分以上，那就很难分辨了。而用“三分损益”法生出的第十三个音，汉代音律学家京房给它起名叫“执始”，只有24音分，也就是钢琴上相邻的两个键的1/4左右的音差，一般人很难分辨这样的音差。所以，人类的音乐就基本上停留在十二律吕之内了。有了十二律吕，古代帝王就把它们铸成了十二个编钟悬挂起来，但由于全部都是半音，在音乐实践中还是不好应用。所以，古代的音律学家就只取用了按生律次序排列的没有半音的前五个音来谱写音乐。这五个音就起名叫“宫、商、角、徵、羽”，统称“五声”。然后再用十二律吕来逐个改变“五声”的音高，以此来丰富音乐的表现能力，这就叫做“旋宫”。经过长期的音乐实践，人们觉得“五声”还是不够丰富，于是就又按三分损益法增加了两个音，起名“变宫”、“变徵”。《国语·周语》云：“王将铸无射（景王二十一年，即公元前524），问律于伶州鸠。……王曰‘七律者何？’”韦昭注云：“周有七

音……用黄钟为宫，太簇为商，姑洗为角，林钟为徵，南吕为羽，应钟变宫，蕤宾变徵也。'"[①]《淮南子·天文训》云："徵生宫（按应该是"宫生徵"），宫生商（按应该是"徵生商"），商生羽，羽生角，角生姑洗（按应该是"角为姑洗"），姑洗生应钟，比于正音，故为和，应钟生蕤宾，不比正音，故为缪。"[②]这两段引文告诉我们，早在公元前五六百年，我们的祖先已经不再满足于五声音阶的使用，而向较难的七声音阶发展了。这第六、第七两个音，也还是那十二个编钟里的第六个"应钟"和第七个"蕤宾"。由于五声音阶是我们祖先最常用的，最习惯用的，所以把它们叫做"正音"，而把第六个音叫"变宫"（"和"），把第七个音叫"变徵"（"缪"）。所谓"变"，也就是说不增加"五音"的名称，这个第六音离宫音最近，比宫音低，就叫做"变宫"。"变"，就是降低的意思。"变徵"也就是降低了的徵音。从此后"七声"音乐就进入了人类的乐坛。

（二）乐调

现在我们使用的西方的"七声""Do，Re，Mi，Fa，Sol，La，Si"与周代的"七音"是不同的，其不同点就在于由低向高排列的音阶的第四级音。西方的第四级音 Fa 是 498 音分，而我们的第四级音"变徵"是 618 音分，所以变徵译为现代乐谱时，就译作 #4（升 Fa）。细心的读者可能已经发现，在我国十二律吕中并没有 498 音分的相当于"Fa"的这个音。如果按照由低而高的次序排列十二律吕（表 2），在此处的第五个半音"仲吕"就应是 522 音分。那么，西方的 498 音分的"Fa"又是怎样"相生"出来的呢？我们的祖先难道就没有发现这一个音？我们已经知道，是宫音生出了徵音，那么，宫音又是由何音所生？原来，我们在琴上定好了一条弦，假设它的音高是宫，或者叫"1"（Do），我们左手指轻触弦长的 3/4 处，再用右手去弹它，就会出现一个 Do 的高八度泛音，如果我们左手指在这儿按实，再用右手去弹它，其音高就变成了 498 音分的"Fa"，我们在琴上再定好一条弦，将其音高调成"4"（Fa），再用"三分损益"法或"五度相生"法去相生，这时就生出了"1"（Do），这就证明"4"（Fa）是宫音的母亲。如果用我

---

① 徐元诰撰，王树民、沈长云点校《国语集解》，周语下第三，第 123 页，北京，中华书局，2002。

② 何宁编《淮南子集释》，第 3 卷，上册，第 252 页，北京，中华书局，1998。

们讲的后边这一种生律方法（我们把它叫做“四分损一，三分益一”法或“四度相生”法）去相生，这时就生出了我国十二律吕中又没有的一个新音：“♭7”（996音分的降Si）。如果再继续相生下去，就会接着出现294音分的“♭3”、792音分的“♭6”等等。据Angell的《音乐史》追溯，西方的毕达哥拉斯（前582–前493）创造的毕氏音列（除起始音C外共26个音）其中就包括这些音。毕氏音列如下：

表4

音名	♭♭a	♭♭e	♭♭b	♭f	♭c	♭g	♭d	♭a	♭e	♭b	f	c
简谱	♭♭6	♭♭3	♭♭7	♭4	♭1	♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	1
音分	678	180	882	384	1086	588	90	792	294	996	498	0（1200）

音名	g	d	a	e	b	♯f	♯c	♯g	♯d	♯a	♯e	♯b	×f	×c	×g
简谱	5	2	6	3	7	♯4	♯1	♯5	♯2	♯6	♯3	♯7	×4	×1	×5
音分	702	204	906	408	1110	612	114	816	318	1020	522	24	726	228	930

从毕氏音列来看，现代西方音乐一直还继承着毕氏的传统，那就是：a、以七声音阶作为基础。b、从第四级音开始五度相生，共生出15个音，生出了一个升号（♯）系统。c、从第七级音开始四度相生，共生出11个音，生出了一个降号（♭）系统。现代西方音乐虽然已采用了十二平均律，但在五线谱上依旧只有七个音名。转调时：升号（♯）系统依旧是从第四级音开始，其排列依旧是“4152637”；降号（♭）系统依旧是从第七级音开始，其排列依旧是“7362514”。此外，西方音乐没有与十二个律吕类似的音名，所以它转调时就依七声音名（包括变音记号）来标明。同时西方音乐也没有与“五声”相类似的音名，所以它的“调式”就基本上是以“DO”（1）为主音的“大调”和以“La”(6)为主音的“小调”。正因为西方音乐与中国古代音乐在理论上差别很大，所以我们在研究中国古代音乐时，决不可硬与西方音乐类比，那样只能越比越糊涂。

既然西方音乐从毕氏音列就显示了四度相生的律学传统，那么东方的哲人就对此一无所知吗？事实恰恰相反，东方的先哲与西方先哲一样，很早就发现了四度相生律，只是他们在音乐实践中推广这种律学理论时，受到了顽固派的疯狂破坏。尤其是宋代以后，尽管四度相生律在中国民间已得到了广泛的应用，然而作为封建统治者的顽固派及其御用文人，却对此视而不见听而不闻，死不承认四度相生律的合法地位。而

这个四度相生律，就是中国的“清乐”系统。

什么是“清乐”？说简单点，就是含有清音的乐调，也就是中国音乐的“升号”乐调。请看下表：

表5

音名	清徵	清商	清羽	清角	宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵	变商
音分	792	294	996	498	0(1200)	702	204	906	408	1110	612	114
七声简谱	♭6	♭3	♭7	4	1	5	2	6	3	7	#4	#1
五声简谱	#5	#2	#6	#3	1	5	2	6	3	♭1	♭5	♭2

从表5我们可以看出，以宫音作为起始音，向右用五度相生；同时以宫音作为起始音，向左用四度相生，这二者相连可成为一个统一的音列。这个音列，用西方的七声音名来看，从升 Fa（#4）起就进入了“升号”乐调；从降 Si（♭7）起就进入了“降号”乐调。我们假定用简谱来表示中国音乐的“五声”，那么从变宫（♭1）起就进入了“降号”乐调；从清角（#3）起就进入了“升号”乐调。只是我国泥古的音乐理论家只知道用“五声”与“十二个律吕”（全是五度相生的“降号”乐调）相配合来进行“旋宫转调”。这种顽固的思想对中国古代音乐在理论上的发展极为有害。他们不是不知道四度相生律，而是有意对此进行中伤和破坏。譬如《隋书·音乐志》载，约开皇八年（588）郑译与苏夔都说“按今乐府，黄钟乃以林钟为调首，失君臣之义，‘清乐’黄钟宫以小吕（清角）为变徵，乖相生之道，今请‘雅乐’黄钟宫以黄钟为调首，‘清乐’去小吕，还用蕤宾为变徵。”[①]这里反对的实际上还是从清角（#3）起就进入的“升号”乐调，“黄钟乃以林钟为调首”黄钟就成了林钟的清角。“‘清乐’黄钟宫以小吕为变徵”，其实小吕还是清角，这两个所谓正统的音乐家，用“失君臣之义，乖相生之道”为借口，来请求皇帝铲除清音。再譬如朱熹（1130−1200）《琴律说》云：“古人以仲吕为黄钟之角，破去三分损益之明法，俯就此，谓之僣差，盖律吕性情自然之变，有如此者，而非人之所能焉。”[②]这段话中“古人以中吕为黄钟之角”，其实中吕不是黄钟之角，而是黄钟之清角。“破去三分损益之明法”，说明这个中吕不是向右用五度相生得到的，而是向

① 魏征等《隋书》，第14卷，第347页，北京，中华书局，1973。

② 朱熹撰《琴律说》，见江永《律吕阐微》第7卷，影印文渊阁《四库全书》，第220册，第646页，上海，上海古籍出版社，2003。

左用四度相生法生出的，所以它不是十二个编钟里的那个中吕，那个中吕是522音分，而这个中吕（清角）却是498音分。如果以妇女生小孩来比喻，中吕是黄钟的第十一代外孙女，而清角却是黄钟的母亲，这怎么能一样呢！朱熹对古人“破去三分损益之明法，俯就此弦之僭替”看来是不满的，但他也不得不承认，这是自然界的规律，不是人力所能改变的。清角，是清音系列中的第一个音，在音乐实践中，它随处可见，因为它离宫音太近了，近得就像徵音。徵音是宫音的女儿，它就是宫音的母亲。

朱熹文中的“古人”，恰恰就是东方发现和应用“清乐”（四度相生律）的先哲。在介绍“清乐”之前，我们先来看看我国古代乐调的层次。在古代，铸一套编钟是不容易的，只有皇帝、王侯等才可以拥有，他们把编钟悬挂起来，按不同的月份选用不同的钟作“宫”、作“商”、作“角”、作“徵”、作“羽”，其实演奏的乐曲基本上是相同的，十二律乘五声就是六十调。这是“雅乐”中的情况。而在“俗乐”中，大家并不看重那十二个钟，只要选定一个标准音作“宫”，就可以生出“五声”和“七声”，然后以“宫”声倡首而鸣，众声应和，就是“宫调”，以“商”声倡首而鸣，众声应和，就是“商调”，以“角”声倡首而鸣，众声应和，就是“角调”，以“徵”声倡首而鸣，众声应和，就是“徵调”，以“羽”声倡首而鸣，众声应和，就是“羽调”。这在贾谊（前201－前169）《新书》中就有记载：“是故五声宫、商、角、徵、羽，唱和相应而调和。”[①]经过“唱和相应而调和”，具体的音乐旋律就创作出来了。“倡和相应而调和”就是在选择“调式”（mode）。“调式”是外国音乐术语，在我国古代叫做“声”或“音”。而前文所说的选定一个标准音作“宫”，就可以生出“五声”和“七声”，这是在选择“音阶”(scala)。“音阶”也是外国音乐术语，它是音乐的基本素材，决定着音乐的“调性”(key)。在我国，一直把音阶称之为“调”，“清平调”就在这一个层面上。而那十二个编钟，它们只决定着旋律的“音高”(pitch)，这在我国叫做“均[yun]”，或者叫“律”。汉代班婕妤（前48？－前6）《捣素赋》云“调非常律，声无定本”，[②]把这三个层

① 贾谊撰，阎振益、钟夏校注《新书校注》，第8卷，第317页，北京，中华书局，2000。

② 班婕妤《捣素赋》，吴曾祺编《涵芬楼古今文钞简编》第20册，第8页，《万有文库》第一集，上海，商务印书馆，1929。

次都提到了，可见当时的大文学家对当时的音乐理论的了解也是很深刻的。

《旧唐书·音乐志》云："'平调'、'清调'、'瑟调'，皆周房中曲之遗声也，汉世谓之'三调'"。[①]《魏书·乐志》载陈仲儒奏云："其'瑟调'以宫为主，'清调'以商为主，'平调'以角为主。"[②]看到这里，人们往往会联想到"角、商、宫"在这里是"倡首而鸣"的主音。其实不然，古代既然已经有了"五声宫商角徵羽，倡和相应而调和"，那么"调式"的名称就已经非常明确，那就是"宫商角徵羽"五种调式，而直到现在我们也还是这样继续地使用着这些调式。所以汉代也没有必要给它们再加上'平调'、'清调'、'瑟调'这样的别名。对以上这两段引文的理解，关键在于一个"清"字。也就是说，"清商调"不是"商调"，"清角调"（瑟调）不是"角调"，"平调"当然也就不是"宫调"了。对于"清"字，应该怎样理解呢？唐《乐书要录》云："二变为五声之盐梅"，[③]宋人陈旸《乐书》云："五声十二律，为乐之正，二变四清，为乐之蠹"。[④]虽然唐、宋两朝人观点绝然相反，但都说明了五声音阶之后还有二变四清。"二变"我们已经知道它就是前文讲的七声音阶中的两个音，那么"四清"呢？古人将"四清"与"二变"相提并论，这说明它们都是音律生成的方法，但"变"与"清"又不相同。且看表5，第一行"音名"，从中间之"宫"音算起，向右经"徵、商、羽、角"就进入了前缀有"变"字的音列，而再从中间之"宫"音算起，向左就直接进入了前缀有"清"字的音列。表5中我们记录的音名总共有十二个，这就是"五正声"、"四清声"、"三变声"。也就是陈旸《乐书》说的"五正声"及"二变四清"。这里还多了一个"变商"，这是隋朝为了转调而增加的"应声"（大吕）。这十二个音才是中国从古到今音乐的基础（见表5）。这个音列的生成方法前文已经讲过，从音乐实践上讲：由左（清徵）至右（变商），是五度相生，中国古琴第九徽的泛、按音便是。由右（变商）至左（清徵），是四度相生，中国古琴

① 刘昫等编《旧唐书》，第29卷，第4册，第1063页，北京，中华书局，1975。

② 魏收等编《魏书·乐志》，第109卷，第2835-2836页，北京，中华书局，1974。

③ 吴南薰撰《律学会通》，第77页引，北京，科学出版社，1964。

④ 吴南薰撰《律学会通》，第77页引，北京，科学出版社，1964。

第十徽的按（沉）音便是。中国古代聪慧的音乐家们在理论上和实践中早就解决了这一问题，所以从周到唐，这个音列一直被广泛地应用着，它就是我国音乐史上有名的“清平调”。“清平调”是“匀、调、声”三个层次中第二个层次“调”的总称谓，其中包括一个“平调”和若干个“清调”。下边就来具体分析音乐实践中可以应用的五个“清平调”（七声音阶）。

1. 平调（正声调、宫调）：“宫～变徵”。（音阶：123#4567i）

表6

音名	宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵
音分	0(1200)	702	204	906	408	1110	612
简谱	1	5	2	6	3	7	#4

“平调”：就是前文讲的古老的“五正二变”的七声音阶，因为它是自古以来大家平常都用的调，所以就叫“平调”。又因为它是自古以来各个朝代正式规定使用的调，所以也就叫做“正声调”。“正声调”是历代“雅乐”中使用的唯一的乐调，就不用举什么谱例了。汉代清商三调也包括了这一乐调，唐燕乐二十八调（七宫四调）中，它就是四调之一。著名的《霓裳羽衣曲》、《甘州》、《遐方怨》，都用的这一乐调。现代戏曲河南梆子、秦腔的“欢音”也都用的这一乐调。只是西方音乐传入之后，音乐中便很少使用这一乐调了。

2. 清徵调（下徵调）：“清角～变宫”。（音阶：1234567i）

表7

音名	清角	宫	徵	商	羽	角	变宫
音分	498	0(1200)	702	204	906	408	1110
简谱	4	1	5	2	6	3	7

“清徵调”：它本该是清调的调首，所谓“清徵”，就是从“宫音”逆生出第一个清音“清角”之后，由清角到宫的音程正好是宫到徵的音程（宫 1200－清角 498＝徵 702）。也就是说，宫是清角的徵音，名称的含意就是：“含有清音的徵调”。这也就是郑译与苏夔所谓“乖相生之道”的那个调。音乐家们为了排除干扰，就用了另外一个不用清音而音阶结构与此完全相同的调——“下徵调”。请看下表：

表8

简谱	1	2	3	4	5	6	7	i
清徵调	宫	商	角	清角	徵	羽	变宫	宫
下徵调	徵	羽	变宫	宫	商	角	变徵	徵

"下徵调"是"平调"本身的转位，所以还属于"平调"，而实际上它已经代替了旧的"宫调"成为新的"宫调"。这也就是郑译与苏夔所谓"失君臣之义"的那个调。由于旧"宫调"的宫音等于"清徵调"的清角，所以到了唐朝就把旧的"宫调"（平调）称之为"角调"。历史上，"下徵调"也是汉代清商三调之一。唐燕乐二十八调（七宫四调）中，它是"宫、羽、商、角"四调中的"宫调"。著名的唐代乐曲《望月婆罗门》，入破之前的《凉州大曲》等都属于这一乐调。笔者少年时很喜爱古代音乐，总以为古老的昆曲采用的也是古老的"正声调"，20世纪60年代初，笔者参加王丹凤主演的电影《桃花扇》的录音工作，担任琵琶首席及独奏。《桃花扇》的音乐全部来自昆曲，它的作曲是"北昆剧院"的樊步义先生。经过实际演奏，才发现昆曲用的原来是清徵调。后来笔者研究乐调，才知道昆曲是继承了宋代"管色谱"的乐调，它的主要伴奏乐器是竹笛，因此，它的"凡"字是498音分的"Fa"，而不是612音分的升"Fa"。西方音乐传入之后，这一乐调成了所有学校音乐教学的主要乐调。

3. 清商调（清调）："清羽～角"。（音阶：123456♭7i）

表9

音名	清羽	清角	宫	徵	商	羽	角
音分	996	498	0(1200)	702	204	906	408
简谱	♭7	4	1	5	2	6	3

"清商调"：所谓"清商"，就是从"宫音"逆生出第一个清音"清角"之后，再逆生出第二个清音"清羽"。由"清羽"到宫的音程正好是宫到商的音程（宫1200－清羽996＝商204）。也就是说，宫是清羽的商音。名称的含意就是："含有清音的商调"。由于"清徵调"被"下徵调"代替，"清商调"就成为清调实际上的调首，所以也就把它叫做"清调"。这个调是我国最有特色的一个乐调，现代西北地区许多戏曲唱腔的"苦音"，潮州筝曲"二四谱"的"重三六调"就都是"清商调"。现代歌曲《高楼万丈平地起》、琵琶曲《渭水情》、筝曲《秦桑曲》、民歌《绣金匾》也都是"清商调"。"清商调"又叫"侧商调"，唐人王建

诗云："未承恩泽一家愁，乍到宫中忆外头。求守管弦声款逐，侧商调里唱伊州。"[1]所谓"侧商"就是唐代燕乐半字谱"商调"的主音"人"，读为[che]（即后世工尺谱的"尺"），文人把它记为"侧"，是一个近似音。除"伊州"之外，唐代著名的《柘枝大曲》、《倾杯乐大曲》都是"清商调"。宋人姜白石望文生义，硬是在古琴上调弦寻找"侧商"，其实"侧商调"在音乐的旋律中，是靠耳朵听出来的，并不是靠手指在古琴弦轸上拧出来的。汉代蔡邕的《蔡氏五弄》（古琴曲）"游春"第二首就是"清商调"，古琴定弦依旧是"正调"（5612356），只不过改成以商为宫，空弦读成"45$^{\flat}$71245"。

4. 清羽调（羽调）："清商～羽"。（音阶：12$^{\flat}$3456$^{\flat}$7$\dot{1}$）

表10

音名	清商	清羽	清角	宫	徵	商	羽
音分	294	996	498	0(1200)	702	204	906
简谱	$^{\flat}$3	$^{\flat}$7	4	1	5	2	6

"清羽调"：所谓"清羽"，就是从"宫音"逆生出第一个清音"清角"之后，又逆生出第二个清音"清羽"，再逆生出第三个清音"清商"。由"清商"到宫的音程正好是宫到羽的音程（宫 1200－清商 294＝羽 906）。也就是说，宫是清商的羽音，名称的含意就是："含有清音的羽调"。这个调，汉朝人没有使用它，但肯定知道它。因为比它离宫音更远的"清角调"都用到了，不知道它是不可能的。唐朝人把它叫做"羽调"，据文献记载使用的还不少，譬如康昆仑在贞元年间长安承天门大街一次音乐比赛中，曾独奏琵琶曲《新翻羽调绿腰》，但这个曲子早就失传了。现代琵琶曲有《新翻羽调绿腰》，它是杨洁明兄为陕西"仿唐乐舞"写的新曲：它一与唐代无关，二与羽调无关，三与绿腰无关。史料中也有人谈到"清平调"是羽调，实际上它不是羽调，后文我们将详细分析。笔者手头仅有《凉州》、《急遍》好像是羽调，但也还不能完全确定。总之，羽调的调性我们还未掌握，还需找寻实例进一步研究。

5. 清角调（瑟调）："清徵～商"。（音阶：12$^{\flat}$345$^{\flat}$6$^{\flat}$7$\dot{1}$）

---

[1] 王建《宫词》，彭定求等编《全唐诗》，第 302 卷，第 3440 页，北京，中华书局，1999。

表11

音名	清徵	清商	清羽	清角	宫	徵	商
音分	792	294	996	498	0(1200)	702	204
简谱	$^{b}6$	$^{b}3$	$^{b}7$	4	1	5	2

清角调（瑟调）：所谓“清角”调，就是从“宫音”逆生出第一个清音“清角”之后，又逆生出第二个清音“清羽”，又逆生出第三个清音“清商”，再逆生出第四个清音“清徵”。由“清徵”到宫的音程正好是宫到角的音程（宫 1200 － 清徵 792 ＝ 角 408）。也就是说，宫是清徵的角音，名称的含意就是：“含有清音的角调”。清角调（瑟调）汉、魏人使用的不少，《宋书·乐志》记载的《东门行》、《折杨柳行》等十五个大曲，有十四个都是瑟调曲。[①]到了唐朝，瑟调被取消了。一可能是唐朝人对旧朝这个有特殊色彩的乐调不感兴趣。二可能是唐朝国力强盛，境外传来的乐舞较多，把旧朝这个有特殊色彩的乐调给遗忘了。三可能是唐朝人用半字谱（八声音阶）整理燕乐二十八调时，发现“清羽调”还可以保持“五正声”，而“清角调”却缺少了“五正声”里的角音，因此舍弃不用。至于“清角调”为何称为“瑟调”，那是因为用五声音阶定弦的乐器（琴、筝等）弹“清角调”时，“五正声”中只剩下了一个“宫音”（见表 5 或表 12），而用十二律音阶定弦的乐器“瑟”，在“清角调”中却能大显身手，因此就把“清角调”称为“瑟调”。瑟调曲汉、魏人使用的虽多，但唐朝之后就失传了。日本古歌《樱花》的乐调很特别，日本人原以为是他们特有的乐调，后来他们研究确认是中国传去的乐调，但却没有确定是何时传去的什么乐调。当笔者把《樱花》译成半字谱时，即刻发现它就是我国失传已久的“清角调”。因为半字谱不使用变化音，清平调中各调的主音在半字谱中非常明确，“1”（工）音就是清角调的主音，《樱花》的主音就是“1”（工）音，它用的就是清角调的五声音阶：“$12^{b}35^{b}6$”，《樱花》是“姑洗均”“清角调”“商音”（调式），这是一个典型的清角调曲例。当我用半字谱轻唱《樱花》时，我就想起了南阳汉墓里的石刻乐舞画，想到了靠清角调乐曲和南阳汉墓石刻乐舞画，我们就可以创作出逼真的“仿汉乐舞”……

关于“清平调”的论述，至此可以告一段落了。从蔡邕的《蔡氏五弄》（古琴曲）第二首“清商调”曲，笔者发现仅靠一张中国古琴，

① 沈约等编《宋书》，第 21 卷，第 616–623 页，北京，中华书局，1974。

定准了“正调”（平调）的空弦散音，不需要调弦，也不需要按音，就可以展现全部五个“清平调”的特色。下表就是中国古琴上的“清平调”。

表12

	下徵调	清羽调	平调	清商调	清角调
一　弦（C）	1 宫	$^\flat$7 清羽	5 徵	4 清角	$^\flat$3 清商
二　弦（D）	2 商	1 宫	6 羽	5 徵	4 清角
三　弦（F）	4 清角	$^\flat$3 清商	1 宫	$^\flat$7 清羽	$^\flat$6 清徵
四　弦（G）	5 徵	4 清角	2 商	1 宫	$^\flat$7 清羽
五　弦（A）	6 羽	5 徵	3 角	2 商	1 宫
六　弦（c）	1	$^\flat$7	5	4	$^\flat$3
七　弦（d）	2	1	6	5	4

看到这个“清平调”表，笔者忽然想到“汉世三调”和魏、晋“清商三调”。当时除有意不用“清羽调”外，其余四个调都用上了。也就是说汉世和魏、晋的三调实际上是清商四调，而这四调就是当时乐调的全部（也包括了所谓正统音乐那十二个编钟和“三分损益”生律方法在内）。相比之下，所谓正统音乐仅有一半“平调”（“下徵调”它不敢用），就显得十分寒碜。“清商四调”指的是“调”这个系统。随着歌唱家嗓音的高低，另外还有“均”的系统，进行音乐创作时还有“音”（调式）的系统。笔者手边现有汉代司马相如的《凤求凰》（古琴曲），就是“中吕均”“正声调”（“平调”）“商音”（调式）；汉代蔡邕的《蔡氏五弄》（古琴曲）“游春”第二首就是“林钟均”“清商调”“宫音”（调式）。这些都足以证明当时乐调的真实情况。

总而言之，“清调”在我国从周代被发现以来，至汉代包容了古老的“平调”形成“汉世三调”，到魏、晋“清商三调”不断发展壮大，至唐代形成燕乐二十八调，以“清平调”的统称定位。宋代有几个音乐复古者在文坛上曾经喧嚣一时，但怎奈“清平调”已深得人心，所有中国的戏曲音乐，无一不属于“清平调”之列。清代西方音乐传入，

也仅是“清平调”中“下徵调”的宫调式（大调）和羽调式（小调）。现代音乐如此发达，除有少数人在进行“无调性”音乐的试验之外，几乎全部都是“清平调”音乐。因此，可以说“清平调”就是所有乐调的概括。

（三）《清平调》歌曲的创作

下边我们再来谈歌曲《清平调》。唐人李濬《松窗杂录》记载：

> 开元中，禁中初重木芍药，即今牡丹也。红、紫、浅红、通白者，上因移植于兴庆池东沉香亭前。会花方繁开，上乘月夜召太真妃以步辇从。诏特选梨园弟子中尤者，得乐十六色。李龟年以歌擅一时之名，手捧檀板，押众乐前欲歌之。上曰：“赏名花，对妃子，焉用旧乐辞为？”遂命龟年持金花笺宣赐翰林学士李白，进《清平调》词三章。白欣承诏旨，犹苦宿酲未解，因援笔赋之。“云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓。若非群玉山头见，会向瑶台月下逢。”“一枝红艳露凝霜，云雨巫山枉断肠。借问汉宫谁得似，可怜飞燕倚新妆。”“名花倾国两相欢，长得君王带笑看。解识春风无限恨，沉香亭北倚栏杆。”龟年遽以词进，上命梨园弟子约略调抚丝竹，遂促龟年以歌。太真妃持颇黎七宝杯，酌西凉州葡萄酒，笑领意甚厚。上因调玉笛以倚曲，每曲遍将换，则迟其声以媚之。太真饮罢，饰绣巾重拜上意。龟年常话于五王，独忆以歌得自胜者无出于此。抑亦一时之极致耳。①

根据这个记载，从宋代王灼开始，就不断有人记述和议论这件事。正如王灼《碧鸡漫志》所云：“士大夫论议，尝患讲之未详，卒然而发，事与理交违，幸有证之者，不过如聚讼耳；若无人攻击，后世随以愦愦，或遗祸于天下，乐曲不足道也。”②至今，议论《清平调》最详者莫如近代学者任半塘先生。半塘先生在他的《唐声诗》中也曾说：“因作者全不知音，欲考据并难着手。”③因此，笔者仅补半塘先生之不足，着重从

---

① 李濬撰《松窗杂录》，《唐五代笔记小说大观》，第1213页，上海，上海古籍出版社，2000。

② 王灼撰《碧鸡漫志》，第24页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

③ 任半塘编撰《唐声诗》，下编，第601页，上海，上海古籍出版社，2006。

音乐方面议论。半塘先生关于《清平调》的"名解"云："乐律在古清调与平调之间。"[①]笔者以为"之间"之后应再加上"转换"二字才能明确。因为除了清调就是平调，二者之间并不存在其他任何乐调。半塘先生对《清平调》的"乐歌"则云："'清平调'三字，是唐代曲牌名，前所未有。其始义指清商乐中之清调、平调，其后来之义乃就古清商乐曲内'有声无辞'之平调、清调二曲名，从而更订。——此二义彼此相贯通，从知其声纵不全用古声，亦必以古声为本。李白三章乃倚声而成，李龟年之歌乃循谱而发。"[②]但据笔者所知，"曲牌"乃是宋代中国戏曲、曲艺音乐形成过程中产生的一种曲体。唐代还不具备"曲牌"产生的条件，所以不可以把"清平调"三字误认为是唐代曲牌。又准前文所论，清调、平调乃是构成音乐的基本素材，它是一种自然规律，自古至今其义始终如一，并不存在什么"后来之义"，这就譬如砖石、竹木都是盖房子的材料，古人用砖石、竹木盖了房子，我们就不能因此见了房子就把它叫做砖石、竹木，或者见了砖石、竹木就把它叫做房子，此二义彼此并不相贯通。李白三章乃文学作品，不可以用音乐理论来要求它，况且李白仅是个喜爱音乐的文人，他哪里就会记得几百年前两首"有声无辞"的音乐旋律来进行倚声填词呢？更何况李白三章也并不是古乐府诗的结构，而是三首七绝唐诗，因此"李白三章乃倚声而成"仅是一种"事与理交违"的猜想。说"李龟年之歌乃循谱而发"，古谱从何而来？唐明皇李隆基说："赏名花，对妃子，焉用旧乐辞为？"那就是说不要用旧音乐、旧歌词，李龟年怎敢违抗旨意，找两首几百年前的旧谱来应付差事？至于李隆基为什么说了"清平调"三字，这可能和李龟年有关。皇上没有直接向李白提出要求，而是通过李龟年传达旨意。歌词的内容大家都很清楚，那就是"赏名花，对妃子"，为杨玉环而作。唐人李濬《松窗杂录》云："遂命龟年持金花笺宣赐翰林学士李白，进《清平调》词三章。"这里"清平调"三字是作为歌名提出的。而王灼《碧鸡漫志》却解释为："明皇宣白进《清平调》词，乃是令白于清平调中制词，盖古乐取声律高下合为三，曰清调、平调、侧调，此之谓三调，明皇止令就择上两调，偶不乐侧调故也。"[③]王灼老先生在这里自己也犯

---

① 任半塘编撰《唐声诗》，下编，第471页，上海，上海古籍出版社，2006。

② 任半塘编撰《唐声诗》，下编，第471—472页，上海，上海古籍出版社，2006。

③ 王灼撰《碧鸡漫志》，第32页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

了一次“事与理交违……遗祸于天下”的错误。首先，他曲解了明皇的旨意。唐明皇本人就是一位大音乐家，如果他要求大诗人李白在某乐调中作词，这就如同一位著名的建筑师要求特级厨师给他用砖石、竹木来做一桌宴席一般令人不可思议。其次古乐取声律高下并非合为三，在一个“八度”之内不是十二就是七，古人将这叫做“均”，现代人把它叫做“调”。而清调、平调、侧调却从来都不含有“均”这种“声律高下”的意义。“明皇止令就择上两调”，并非“偶不乐侧调”，而实际上侧调也属于清调之列，“清平调”三字就概括了所有的乐调。

（四）《清平调》歌曲的发掘

笔者此次发掘《清平调》歌曲实乃事出偶然。几年来，笔者已发掘出了若干唐代大曲、舞曲和歌曲，并把它们合编为《大唐长安音乐风情》。2007 年 8 月，笔者应邀赴京参加首都师范大学中国诗歌研究中心、首都师范大学文学院主办的“乐府与歌诗国际学术研讨会”。会上吴相洲教授发表了《李白乐府诗综论》，其中将李白为唐玄宗作《清平调》词三章确定为“吴筠、李白等人作为翰林待诏为玄宗作乐府歌诗，开创了翰林学士为朝廷作乐府歌诗的传统”。当时笔者也曾想：“如果《大唐长安音乐风情》中也包括有《清平调》那该有多好，可是找寻相应的古谱实在是太难了。”但是当笔者无意中看到那些风华正茂的才子、才女——博士生的时候，眼前突然一亮，少彝师给我上琵琶课的情形展现在我的眼前：他耐心地给我讲解工尺谱的用法，并在我抄写的第一本工尺谱乐曲的封面用毛笔写上了书题《青莲乐府 一九五八年六月》（见附录）。这《青莲乐府》第一首曲子就是《清平词》，它会不会是唐代《清平调》传世的乐曲呢？当我回到西安，在尘封的书架上找到了那本半个世纪前抄写的曲谱时，我默默地在心中向诗仙祷告：“就是它吧，这就是一千多年前李龟年为您的《清平词》谱写的那首乐曲……”为什么要提李龟年？道理很简单，他是唐明皇与李白之间的传话人。唐明皇、杨玉环、李龟年三个人都是唐代的大音乐家，唐明皇在向李龟年交代任务时免不了要说些音乐界的行话。也许是李龟年知道这首歌要由他来演唱，并且谱曲的任务也要由他来完成，所以就请示唐明皇用什么调。唐明皇心想：“演唱、作曲都是你的事，让你作个新曲子，就来问我用什么调？”所以就信口回答“清平调”，意思是：“所有的乐调由你自己选。”因此，“清平调”三个字就成了这首歌的歌名。而李龟年哪里

就敢自己选择乐调呢？好在他还是个很有才华的作曲家，他选择了在“清商调”（清调）和“下徵调”（平调）之间的转换，因为这仅需要用“应声”变动一个谱字就可以达到清平转换的目的了。为了讨好唐明皇，他还特意把“清商调”安排在“林钟商”（道宫），以此表示杨玉环太真妃的身份，而乐曲最后转入“正宫”（太簇宫），则表示了太真妃最终归属于唐明皇。从选择“林钟商”，我们还可以知道李龟年是一位优秀的男低音歌唱家。后来《教坊记》将“清平乐”记为大石调（“仙吕宫”之“应钟商”），这说明别的男、女梨园弟子为了适应不同的嗓音，曾把它提高了一个“大三度”来演唱。

上边这一段论议并非笔者又发现了什么新的史料，而是笔者将李白三章和琵琶曲《清平词》相配之后发现的奥秘。这一对分别了一千多年的词、曲，仅仅用了几分钟就相配完毕。首先它给我的感觉就是：“曲子是为词而创作的！”三段词虽说都是在写杨玉环，但其内容不同，情绪更不同。而曲子却紧紧地缠绕着歌词，随歌词而跌宕起伏。譬如第一段：“云想衣裳花想容”就是以牡丹花作为铺垫，来渲染杨玉环为兴庆宫带来的瑞气。乐曲在第一句歌词之后，有一段舞蹈音乐，表现了一群牡丹仙子被春风从晓梦中吹醒，群芳争妍，花枝在晨曦中摇曳。第一段的最后一句是这首歌的第一个高潮，旋律在高音区用“$^{\flat}7$”明确地显示了“清商调”（清调）的调性。第二段中，李白用汉朝赵飞燕的故事来比喻杨玉环得到君宠，实为当代的皇后。用飞燕徒靠新妆专宠，来衬托杨玉环的天姿国色。这一段音乐旋律婉转曲折，尤其是“借问汉宫谁得似，可怜飞燕倚新妆”这两句，音乐旋律进入了本歌的最低音区，“可怜飞燕”四个字的音乐旋律多次采用了“应声”，以还原“7”替代了“$^{\flat}7$”，显示了“下徵调”（平调）的调性。并且在歌唱之后，这种低沉的音乐旋律还在不断地重复缭绕，给人的感觉是那么深沉而悠远。突然，音乐旋律用了一个八度大跳和四小节欢快的间奏把人们的思绪又引回到沉香亭表演现场。接下来的第三段是全曲的高潮，音乐旋律劲健而跳荡。李白的歌词在这一章如同一幅油画，把名花、贵妃、君王的音容笑貌，把兴庆宫沉香亭的明媚春光描绘得淋漓尽致。音乐旋律在这里是欢快跳动的，尤其是“名花倾国两相欢，长得君王带笑看”两个乐句之间，有一句专为舞蹈谱写的音乐旋律以向上跳动级进的作曲手法，把气氛烘托得十分热烈。最后两个乐句“解识春风无限恨，沉香亭北倚栏杆”是画龙点睛的两个乐句，前一句是“清调”，后一句是“平调”；前

一句是“道宫”，后一句转入了“正宫”，在这来回转换之间热烈的气氛达到了最高潮。通过对《清平调》歌曲的分析，笔者发现唐人的作曲手法十分高明。它不像现代大部分歌曲那样除了有一个前奏之外便一直唱下去，而是将唱腔和伴奏混合起来一起写下去，这样，唱腔与唱腔之间的间奏就必须有承上启下的作用。在这一方面，李龟年做得十分出色，几乎每个乐句都达到了这一标准。为了谨防唐玄宗吹毛求疵，李龟年在“清平调”的转换上绞尽了脑汁：第一段和第二段是清平调转换，第三段前半段和后半段又是清平调的转换。在唐燕乐二十八调中，还有一个狭义上的“平调”（“正平调”），那就是“林钟均”（“道宫”）的“清羽调”，其主音在“半字谱”中是“›”（“五音”），而《清平调》歌最后一个终结音正好是“›”（“五音”）。也就是说，《清平调》歌同时也符合狭义上的“平调”（“正平调”）。任半塘先生在讨论这一点时说：“‘唐会要’三三谓‘林钟羽时号平调’，而其他平调亦无不为羽音。”[1]其实，从狭义上讲，唐燕乐二十八调中还有一个比“正平调”高一个“大二度”的“高平调”（“南吕均”的“清羽调”），但这两个“清羽调”都是“调”（音阶）而不是“音”（调式）。所以，不论广义的、狭义的“平调”都包括了宫商角徵羽五种“音”（调式），而不只是羽音。譬如《清平调》歌最后一个终结音“›”（“五音”）就是狭义“平调”的宫音而不是羽音。至于有人想用古人演奏《清平调》的乐器来证明何为“清平调”，其实它们与《清平调》本身无关。一件乐器可以演奏《清平调》，一百件乐器也可以演奏《清平调》。也就是说，鉴别《清平调》时，只需要看“清平调”音乐理论在音乐旋律中的具体运用，而其他条件都与此无关。李龟年之所以“常话于五王，独忆以歌得自胜者无出于此”，想必是他为自己在《清平调》这首歌曲的音乐创作中巧用音乐理论、精巧构思而感到洋洋得意，而并非仅以他的歌唱感到骄傲与自豪。

《清平词》这首琵琶曲目前笔者手中有四个版本：其一是1819年华秋蘋编的《南北二派秘本琵琶谱真传》，其二是1895年李芳园编的《南北派十三套大曲琵琶新谱》，其三是1958年笔者手抄之《青莲乐府》，这也是20世纪30年代朱英先生在上海“国立音专”给少彝师上课的谱本。以上三种都是工尺谱本。其四是笔者1981年编辑的《平湖派十三套琵琶大曲古谱今译》（拼形指法简谱本）。其一与其二

① 任半塘编撰《唐声诗》，下编，第472页，上海，上海古籍出版社，2006。

大体上相同，属于“骨谱”，也叫做“拐棍谱”。这是由于工尺谱这种音乐记谱法很不完备，音乐表演中的许多要素用工尺谱无法记写，因此谱本中只记写了简单的若干主要音，以便口传心授时做个提示。若非口传心授，这种“骨谱”既不可演奏，亦不可作为译谱的依据。据传曾有人将“骨谱”翻译成西方乐谱，并称之为《雅音集》。其实应称之为《哑音集》，因为许多有血有肉的音乐都遗留在了“骨谱”之外，仅存一具干巴巴的骨骼能算做什么音乐呢？其三虽然也是工尺谱本，但这是经过朱英先生用西方音乐记谱法改革过的工尺谱。它虽然有些复杂，但总算把完整的曲谱都记写下来了。其四是笔者对少彝师的口传心授反复领会，并设计了琵琶专用的“拼形指法”，用现代流行的简谱记写下来的。当时笔者只是想把琵琶曲谱记写得更加完善一些，并没有想到几十年后还要用它来发掘唐代歌曲。《清平词》这首琵琶曲在华秋蘋编的《南北二派秘本琵琶谱真传》中属于“杂曲子”，即民间的一种传统曲体“六十八板”。但从《清平调》歌曲的完整性来看，“六十八板”这种曲体倒很可能是《清平调》歌曲从宫廷流入民间之后促成其产生的。

从发掘出的《清平调》歌曲来看，史料中的某些记述可能有错。譬如李濬《松窗杂录》记载的“上乘月夜召太真妃以步辇从”就于理不通。“赏名花，对妃子”都需要观看，俗话说：“夜不观色”，唐明皇在月光下究竟能看到些什么呢？所以，有的史料记述为：“上乘照夜白(马名)，太真妃以步辇从”，[1]倒合乎情理。半塘先生在《唐声诗》中曾说：“本曲虽有辞三章，乃杂曲之联章，唱腔大同小异，逐章一一歌之，虽其声或清或平，若节拍之快慢宜一致。因本曲非舞曲，与大曲辞体之联合急曲、慢曲，亦多作三章者不同。”[2]半塘先生在这里已深入地看到了“其声或清或平”，但其他的论议都欠准确。从发掘出的《清平调》歌曲来看，虽“乃杂曲之联章”，唱腔却大不相同。虽“非舞曲”，亦有如同现代流行歌曲表演时之“伴舞”。虽“与大曲辞体之联合急曲、慢曲，亦多作三章者不同”，但节拍之快慢不宜一致，总体上是由慢到快，由安静到热烈。多次地反复，其间还有唐玄宗“调玉笛以倚曲，每曲遍将换，则迟其声以媚之”的情节。李白诗云：“解识春风无

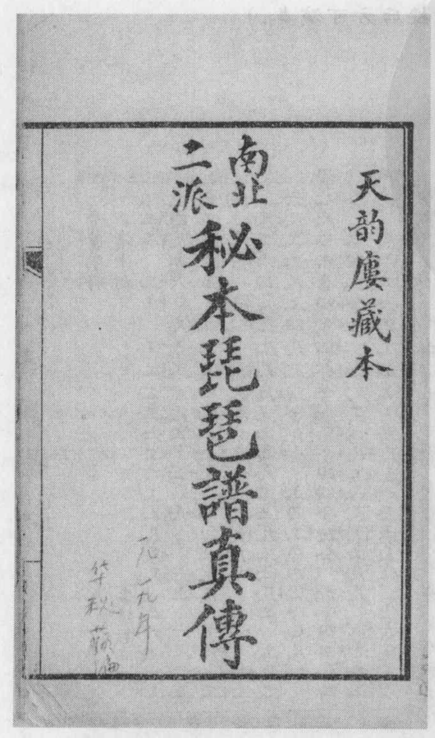
---

① 王灼撰《碧鸡漫志》，第32页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

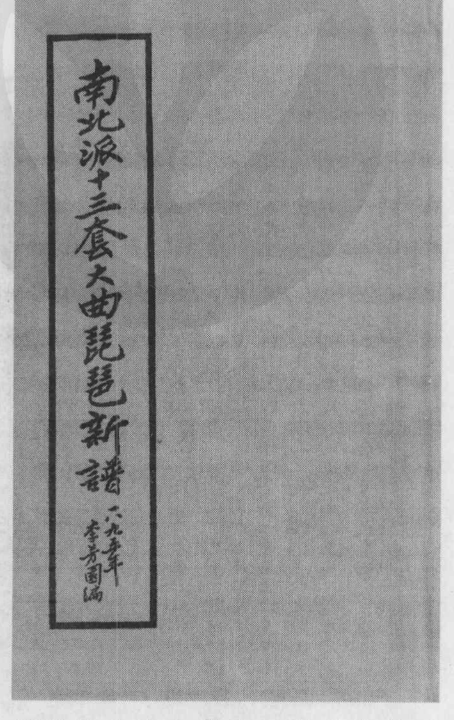
② 任半塘编撰《唐声诗》，下编，第472页，上海，上海古籍出版社，2006。

限恨，沉香亭北倚栏杆。”沉香亭不是江南小巧玲珑的亭台楼阁，它很“大气”。近代在兴庆宫原址仿唐建筑的沉香亭第一层台基就可供数百人舞蹈，第二层台基上才是沉香亭。亭子周围的回廊也很宽敞，当年想必是设有栏杆。唐玄宗、杨玉环、李白等很可能就是在沉香亭的北回廊上倚着栏杆，观看亭北台基广场上梨园弟子和宫女们表演《清平调》歌舞的，表演者身后的湖光山色就是真实的布景，观众身后绚丽的骄阳就是最美的舞台灯光……

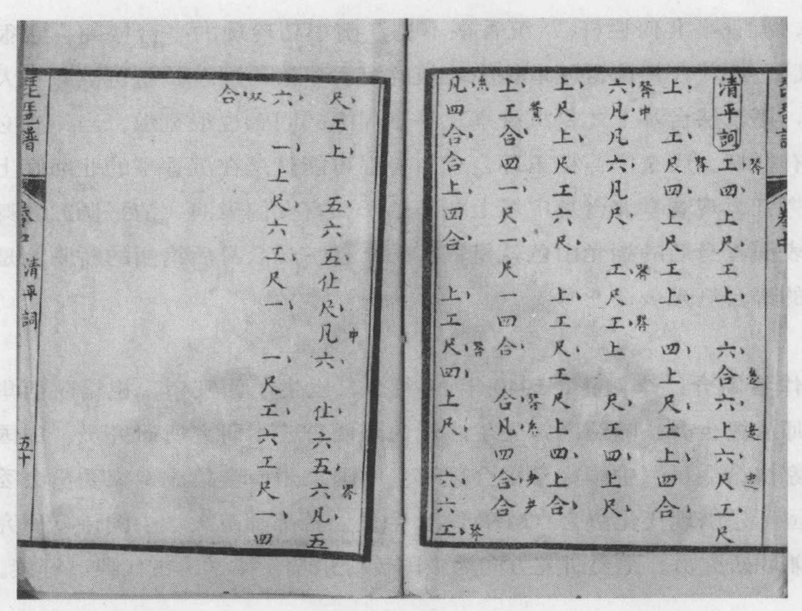
作者简介：李健正，1940 年 11 月 9 日出生于西安市，祖籍陕西华阴。师从杨少彝、喻绍泽等先生。现为陕西省艺术研究所研究员、中国音乐家协会会员、中国南音学会理事、中国泉州南音集成专家委员会委员、国际乐谱现代化协会（MNMA）会员、首都师范大学中国诗歌研究中心兼职研究员。主要研究方向为中国传统乐学、律学、古代典谱释读。



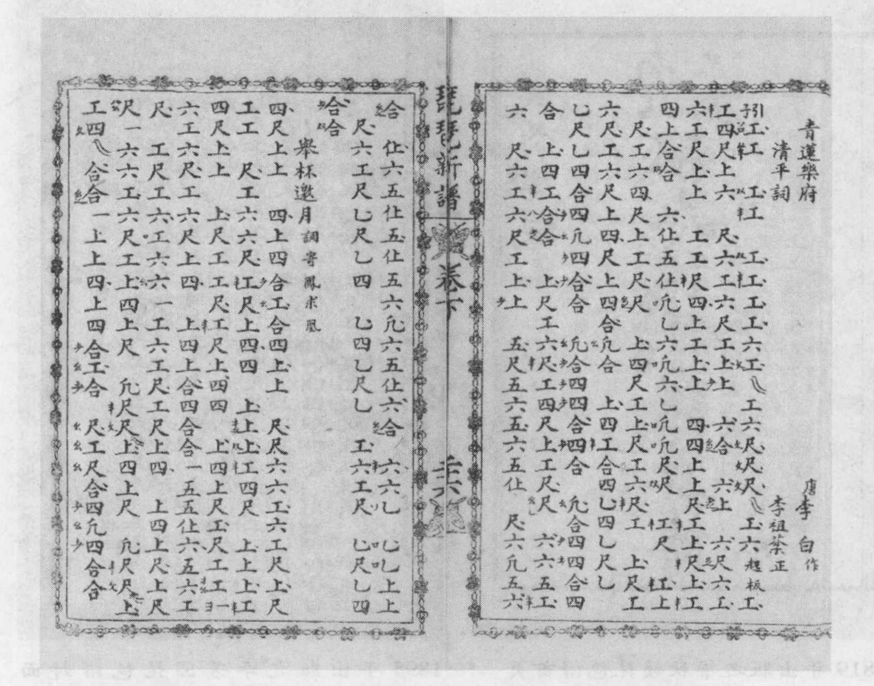
1819 年出版之华秋蘋琵琶谱首页
（中华民国十三年出版之观文社版）



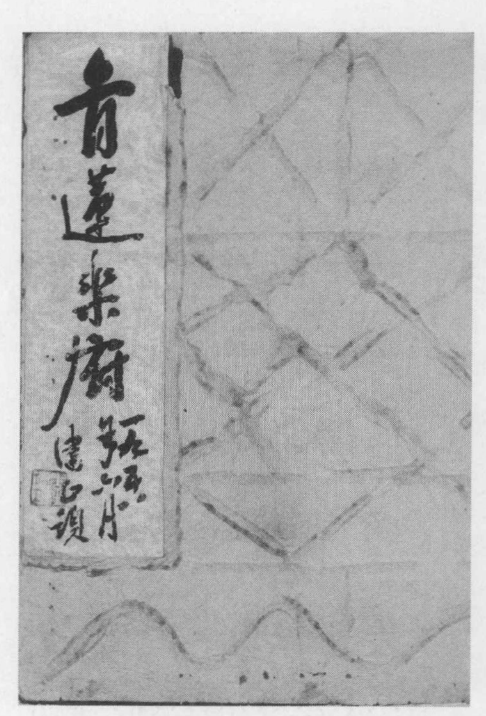
1895 年出版之李芳园琵琶谱封面
（1955 年北京　音乐出版社出版）



华秋蘋琵琶谱卷中之《清平词》曲谱
（此乃“骨谱”，不可直译。须老师传授后方可演奏。）

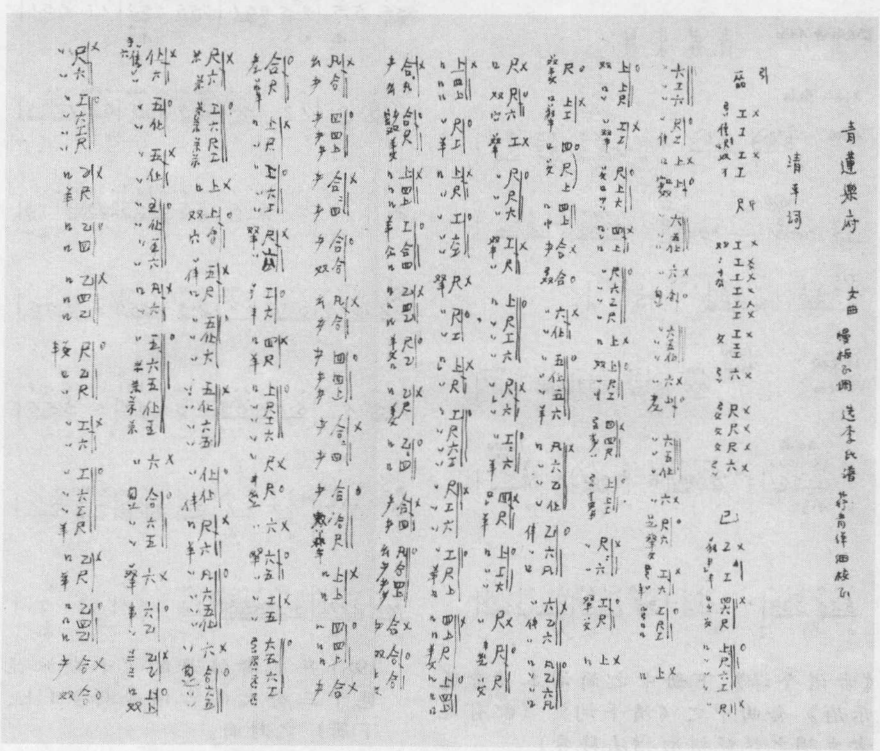


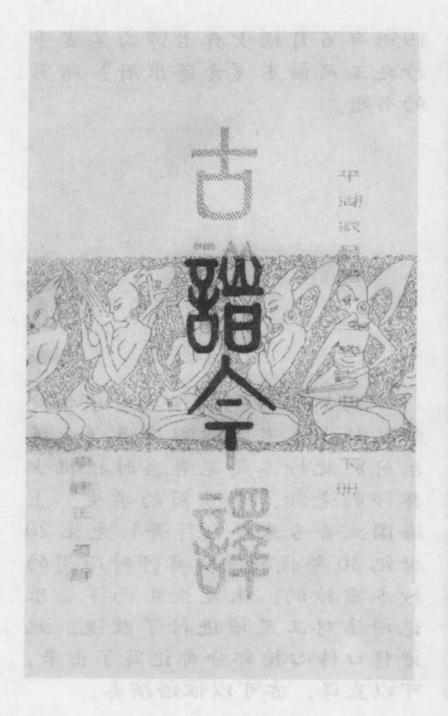
李芳园琵琶谱卷下之套曲《青莲乐府》中之《清平词》曲谱
（此谱亦属“骨谱”，不可直译。须老师传授后方可演奏。）



1958年6月杨少彝老师为笔者手抄之工尺谱本《青莲乐府》所写的书题。

笔者17岁时在西安音乐学院师从杨少彝老师学习演奏《青莲乐府》此抄本是笔者当时根据少彝师的老师、李芳园的学生、上海国立音专朱英（荇菁）先生20世纪30年代教授少彝师时所用的抄本重抄的。朱先生用西洋音乐记谱法对工尺谱进行了改造。此谱将口传心授部分都记写了出来，可以直译，亦可以依谱演奏。





轮指散音 Adea
5=a
青莲乐府

引子 散板

慢起 渐快

rit

清平词 ♩=44
Lento

自由些 ♩=50

《古谱今译》下册中之简谱本《青莲乐府》套曲中之《清平词》。(配有笔者发明之琵琶拼形指法符号)

1981年笔者编著的《平湖派琵琶十三套大曲古谱今译》(上、下册)之封面。

清平调

工尺谱琵琶古曲
唐·李白作词
李健正译谱配词

1=C
引子·慢起
散拍

3 3̃3　3 3̃3　渐快(2个)33/33　33/33　33/33

33/33 (2个)　3̂/3 —　(2个)33/33　3335　2222

渐慢
2222　2222　5 |

起拍·慢
3　03 | 6522　1253 | 2.535　23. |
云　想 衣　裳 花 想

1　1.561 | 5　5.561 | 5　i.56i | 5　255 |
容，

325　323 | 1　112 | 33　2215 | 601　2532 |
春风 拂槛 露 华 浓。

1　123 | 662　113 | 225　3.22 | 1　2222 |
若非 群玉 山 头 见， 会

13　622161 | 5　5 | 5.i　6i65 | 45♭7i　7.54 |
向 瑶 台 月 下

5♭7.5　4♭754 | 2　2.5 | 3　225 | 3.2　1235 |
逢。 一 枝 红

205　335 | 602　135 | 2　2.22 | 161　23 |
艳 露 凝 香， 云雨 巫 山

1.2　353 | 2　23 | 102　3253 | 235　3.21 |
枉 断 肠。 借向 汉 宫

6122 161 | 54 5·2 | 161 356 | 767 27 |
谁 得 似， 可 怜

722 776 | 5·6 4561 | 5 5·55 | 4·5 661 |
飞 燕 倚 新 妆。

556 55 | 4·5 661 | 556 552 | 1 1 661 |

5 5·2 | 12 353 | 2·5 35 | 62 1235 |

2 2 | 5 5·6 | 36 5653 | 2·5 3523 |
名 花 倾 国 两 相

1 1·5 | 6·2 615 | 6156 1 1 | 2·5 4561 |
欢，
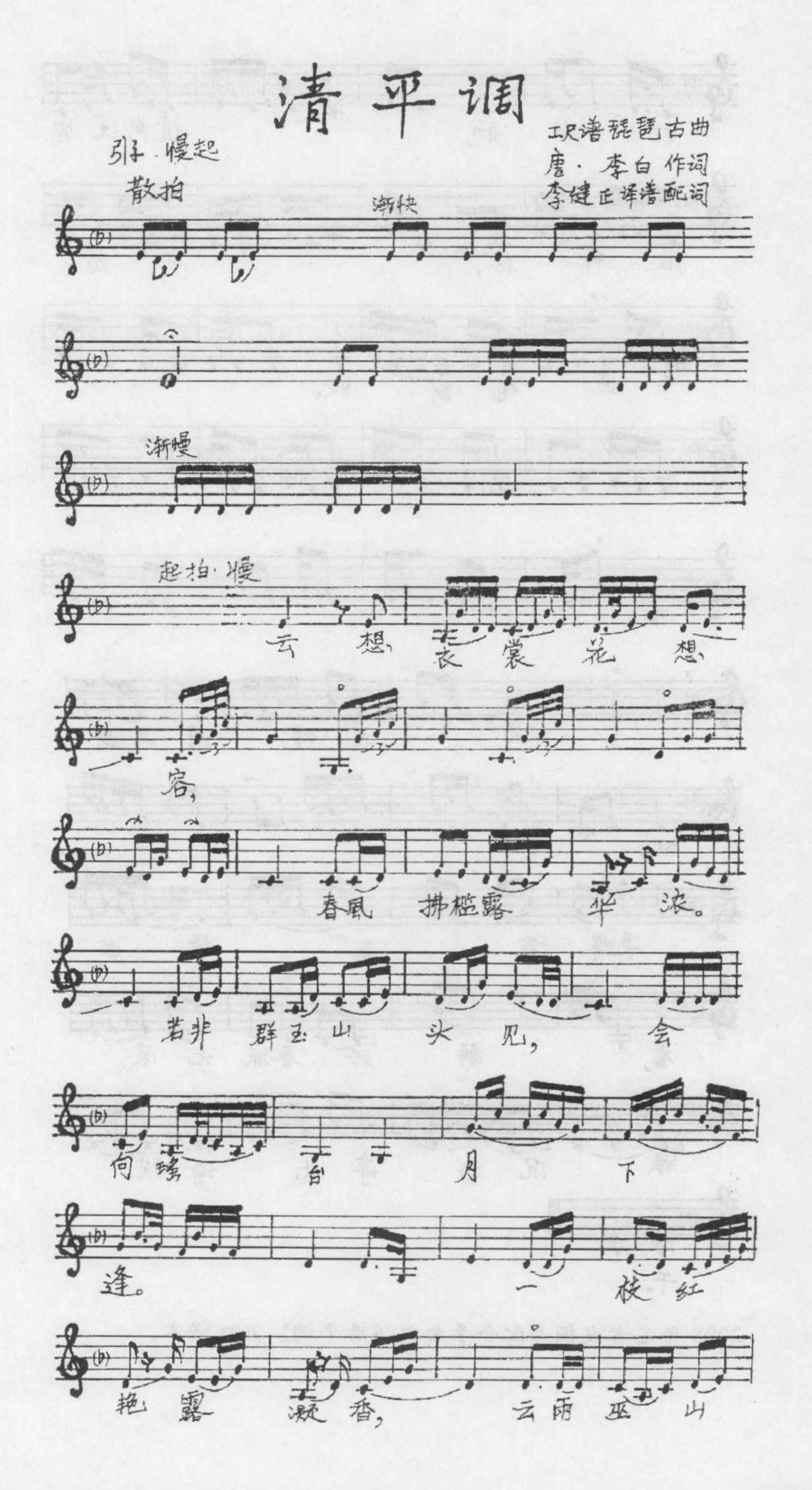
5 556 | 1·5 61 | 6·1 6165 | 4·5 65616 |
長得 君 王 带 笑

5 556 | 5 5♭7 | ♭77 1 1 | 2·5 3532 |
看。 解 释 春風 无 限
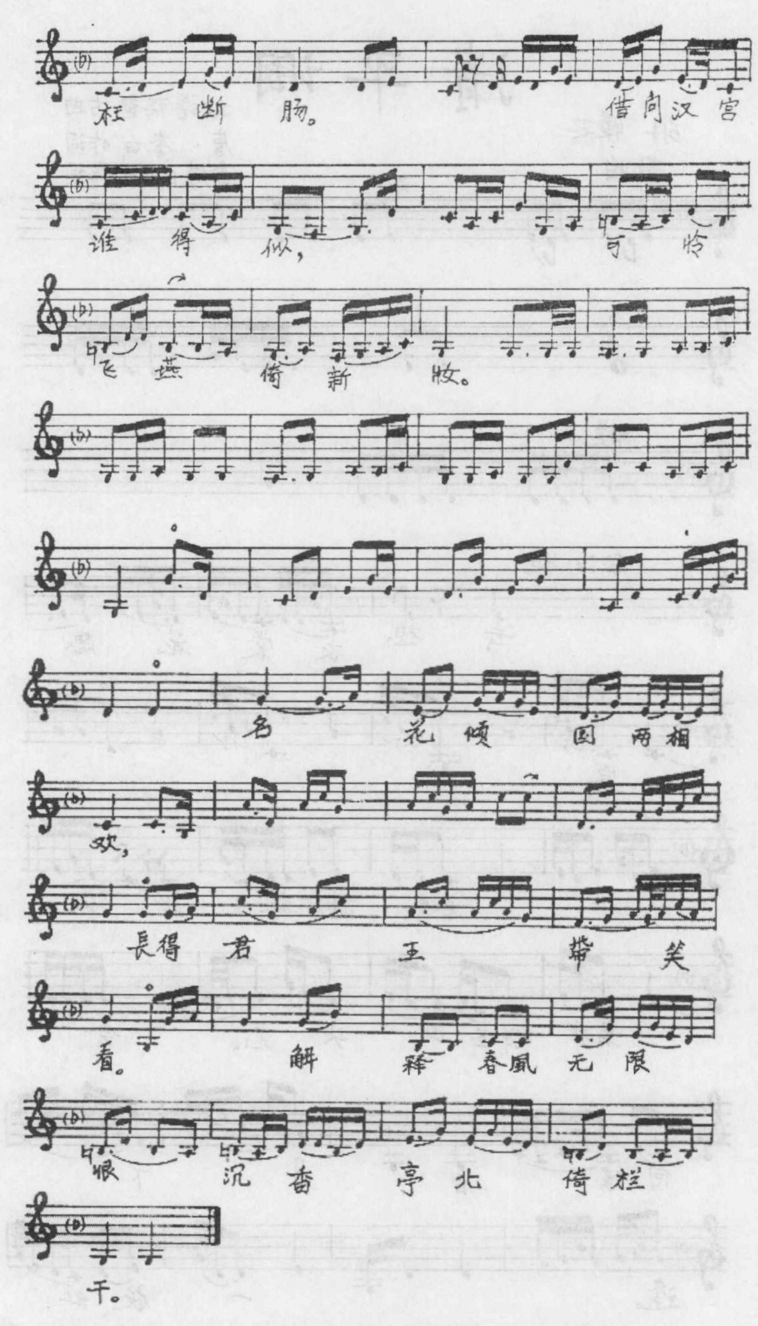
7·2 76 | 767 2272 | 3·5 3532 | 72 767 |
恨， 沉 香 亭 北 倚 栏

5 5 ‖
杆。

2008年笔者发掘并配合李白原词之《清平调》简谱本。


清平调
工尺谱琵琶古曲
唐·李白 作词
李健正译谱配词
引子·慢起
散拍
渐快
渐慢
起拍·慢
云 想 衣 裳 花 想
容，
春风 拂槛露 华 浓。
若非 群玉山 头 见，会
向瑶 台 月 下
逢。一 枝 红
艳 露 凝 香，云雨 巫 山

名篇论丛



2008年笔者发掘并配合李白之《清平调》五线谱本。

跨越疆界——杜甫前后《出塞》所开启的创作视域

◇廖美玉

（台湾，成功大学中国文学系，40701）

提　要：杜甫藉由乐府古题写作的前、后《出塞》，在古辞所摹写的戍边生涯基础上，由“事件”扩大到对事件背景的探讨，已涉及历史发展、国家观念、战争本质等议题的讨论，更藉由胡／汉、军／民、治人者／治于人者等多元身份的交会与对话，进一步思考到最根本的结构性问题，显然远远超出历来文人拟作《出塞》所侧重的塞外风光、昂扬精神或思归之情。由前《出塞》的九首，到间隔三年后的《出塞》五首，杜甫关注的层面既有其延续性，更随时加入时事变迁与民情变化，有如纳百川的大河一般，滔滔莽莽，特别是将对人类命运的思考倾注于作品中，汇聚成史诗一般的时代交响曲，把乐府古题的创作推向一个高峰。

关键词：杜甫　乐府古题　出塞　跨越疆界

一、前言

杜甫生长北方，壮年南游吴越，中年弃官后远离京城与北方故乡，由秦州入蜀，晚年漂泊东川与湖湘，逝于舟中，行迹遍及吴越、梁宋、齐鲁、秦陇与蜀楚，其中不乏偏远地区，高适《人日寄杜二拾遗》即称杜甫为“愧尔东西南北人”。依《汉书·艺文志》所云：

> 自孝武立乐府而采歌谣，于是有代、赵之讴，秦、楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知厚薄云。[①]

乐府诗的地方色彩浓厚，又具有“观风俗，知厚薄”的政教功能，按理

① 详见班固撰《汉书》，第1756页，台北，鼎文书局，1980。

名篇论丛

杜甫既亲身践履秦（陕西、甘肃一带）、楚（湖北、湖南、江苏、浙江、四川巫山以东）等地，又过着如庶民一般的生活，乐府的写作理应有一定的数量，唯依王洙《杜工部集记》统计，杜甫存诗共计一千四百有五首，以古、近体分："凡古诗三百九十有九，近体千有六"，[1]其中古体约占二成八，而古体中又以新题乐府最具代表性，至其古题乐府，依郭茂倩《乐府诗集》所录，仅前、后《出塞》共计十四首，[2]无论就杜诗或乐府诗而言，所占比率虽低，却显得弥足珍贵。本文分别从胡／汉、军／民、古／新题乐府、分解／连章、士／庶、治人者／治于人者等不同视角的跨越，探讨杜甫如何藉由乐府古题的写作，跨越国家、种族、地域、阶级、文体等界限，使诗歌创作得以绾合个人的言志抒情与民歌的采风观俗，产生有如大河一般的史诗，汇聚了诗人的历史想象、国家观念、空间书写与民众生活史，开启了古典诗歌发展最为澎湃的一页。

二、《出塞》探源：胡／汉、军／民的流动与转换

杜甫唯一的古题乐府是前《出塞》九首与后《出塞》五首，属于乐府横吹曲，原为北狄各国在马上所奏乐曲，汉高祖时已流入宫中，《西京杂记》即记载：

> 高帝戚夫人，善鼓瑟击筑，帝常拥夫人倚瑟而弦歌，毕，每泣下流涟。夫人善为《翘袖》、《折腰》之舞。歌《出塞》、《入塞》、《望归》之曲，侍妇数百皆习之，后宫齐首高唱，声彻云霄。[3]

可见《出塞》虽为外来曲，秦汉之际已流传中土，再由出、入塞来看，具有跨越国界的行旅背景，由于异域风味浓郁，成为女子闭锁宫中的的寄情工具。依郭茂倩《乐府诗集》，横吹曲在汉武帝时已用为军乐曲，云：

① 详见王洙辑《杜工部集》卷首《杜工部集记》，第 3 页，台北，台湾学生书局，1971。

② 郭茂倩编《乐府诗集·横吹曲辞二》，第 22 卷，第 322–324 页，台北，里仁书局，1984。

③ 刘歆撰《西京杂记》，第 1 页，四库全书本，台北：台湾商务印书馆，1979。

横吹曲，其始亦谓之鼓吹，马上奏之，盖军中之乐也。北狄诸国，皆马上作乐，故自汉已来，北狄乐总归鼓吹署。其后分为二部，有箫笳者为鼓吹，用之朝会、道路，亦以给赐。汉武帝时，南越七郡，皆给鼓吹是也。有鼓角者为横吹，用之军中，马上所奏者是也。[①]

横吹曲所用乐器有箫、笳、鼓、角，汉武帝时，将使用鼓、角乐器的横吹曲用于军中，并传播到征服南越国后所置的岭南七郡。唯横吹所用的鼓，已见于《诗经·邶风·击鼓》，云：

击鼓其镗，踊跃用兵。土国城漕，我独南行。从孙子仲，平陈与宋。不我以归，忧心有忡。爰居爰处，爰丧其马。于以求之？于林之下。死生契阔，与子成说。执子之手，与子偕老。于嗟阔兮，不我活兮。于嗟洵兮，不我信兮。[②]

击鼓以激励士气，在南征北讨、出生入死的野战生活中，支撑战士努力生存下来的力量，来自“执子之手，与子偕老”的誓言。而难耐久别的思念，与无法实践诺言的沮丧，使战鼓争鸣中奋勇求活的努力显得索然，全诗交织着古代将士冒险出征的辛酸和久战不归的愤怒。至于角，如《晋书·乐志》所云：

鼓角横吹曲。鼓，案《周礼》：“以鼖鼓鼓军事”。角，说者云：蚩尤氏帅魑魅与黄帝战于涿鹿，帝乃始命吹角为龙鸣以御之。其后魏武北征乌丸，越沙漠而军士思归，于是减为中鸣，而尤更悲矣。胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹，有双角，即胡乐也。张博望入西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐。后汉以给边将，和帝时，万人将军得用之。魏晋以来，二十八解不复具存，用者

① 郭茂倩编《乐府诗集·横吹曲辞一》，第21卷，第309页，台北，里仁书局，1984。

② 详见《诗经·邶风·击鼓》，第80–81页，十三经注疏本，台北，艺文印书馆，1982。

有《黄鹄》、《陇头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《黄覃子》、《赤之杨》、《望行人》十曲。①

不同于鼓乐的大举进击，角乐比较偏重在持久的防御。值得注意的是，文中对于鼓角横吹曲的形成，做了几点的论述：其一，以曹操越沙漠而北征乌丸为例，说明离乡之久远，突显出远征战士在空间与时间双重压力下的悲鸣；其二，原本具有征服性的塞外战争，由于两军的接触，促成了胡、汉音乐的融和；其三，杰出音乐家的“更造新声”，使得工具性的音乐获得了艺术性的发展；其四，改造后的新声再度传播到战场，成为“万人将军得用之”的大型的军乐。最后在民间流传的就只剩下十曲，大抵为吟咏戍守边邑所带来的离别之苦，《出塞》为其中之一。这种跨越国度的离别之苦，不只是汉人，胡人亦然，曹嘉之《晋书·刘隗传》云：

子畴，字王乔，少有美誉，善谈名理。曾避乱坞壁，贾胡百数欲害之，畴无惧色，援笳而吹之，为《出塞》、《入塞》之声，以动其游客之思。于是群胡皆垂泣而去之。②

刘畴演奏《出塞》、《入塞》，使用的乐器已由鼓角改变为笳，大大降低了战争性的杀伐之气，代之而起的是足以“动游客之思”的悲鸣，《出塞》已成为具有可以感化强敌的曲调。现存《出塞》古辞一首，云：

候骑出甘泉，奔命入居延。旗作浮云影，阵如明月弦。（《乐府诗集》，页318）

辞为五言四句，写边塞军旅的紧张气氛，在陌生的无边荒野中，军士急于奔命的身影，很快地隐没在一片飘扬的军旗中，只剩下森严的阵营，个人的生命在此只如跑龙般，没有容颜，也没有情节。《乐府诗集》所

---

① 房玄龄等撰《晋书·乐志·淮南王篇》，第23卷，第715-716页，台北，鼎文书局，1976。

② 房玄龄等撰《晋书·乐志·淮南王篇》，第69卷，第1841页，台北，鼎文书局，1976。

录拟作，南朝有刘孝标一首、王褒一首，都是五言八句；隋唐之际的篇幅明显加长，杨素一首、薛道衡二首、虞世基二首均为五言二十句长篇，窦威、沈佺期为五言八句，陈子昂为五言十二句，张易之为五言十四句，至王维则改变成七言八句，王昌龄、马戴为七言四句。在形式上，大抵以古辞的四句一解为基础，以二解八句与四解二十句居多，比较特殊的是张易之的十四句，以及二王开始出现的七言。在内容上，南朝犹是边城战役与异域离情，武人杨素（？ —606），先后率兵大败西突厥与东突厥，首开四解二十句的长篇，写汉、胡的冲突史，展现出开疆拓土的雄心，诗云：

> 漠南胡未空，汉将复临戎。飞狐出塞北，碣石指辽东。冠军临瀚海，长平翼大风。云横虎落阵，气抱龙城虹。横行万里外，胡运百年穷。兵寝星芒落，战解月轮空。严鐎息夜斗，骍角罢鸣弓。北风嘶朔马，胡霜切塞鸿。休明大道暨，幽荒日用同。方就长安邸，来谒建章宫。（《乐府诗集》，页318）

距离长安京城有万里之遥，在以漠南、塞北、辽东、瀚海、长平等地名所建构出来的空间中，汉、胡在此展开历史悠久的土地争夺战。不论是国家或民族，土地恒常与人民努力生产、繁衍后嗣与形成族群相连结，唯独这一个空间，看不到农作物与牛羊群，只有满天星月伴随着朔风严霜，以及专属于男性战士的军事设施，上演着一场又一场的生死格斗。而诗中却又洋溢着意气风发、胜利在握的自得，使汉、胡交界的这一大片土地，成为武将挥洒个人壮志与豪情的竞技场，却与人民生活完全无关。薛道衡、虞世基等作，虽然增加了边塞争战的辛苦，以及“从军多恶少，召募尽材官”等社会边缘人充当供差遣的低级武职，主要仍在宣扬个人英雄主义与政治统辖权。是以入唐后的窦威、陈子昂等作，犹存有勒名不朽的想象。值得注意的是，张易之的转变：

> 侠客重恩光，骢马饰金装。瞥闻传羽檄，驰突救边荒。转战磨笄地，横行戴斗乡。将军占太白，小妇怨流黄。騕褭青丝骑，娉婷红粉妆。一春莺度曲，八月雁成行。谁堪坐愁思，罗袖拂空床。（《乐府诗集》，页320）

首度以边邑建功与闺中思妇的对比，提供更多思考空间。至于二王与马戴的七言，则另有一番滋味，已非古辞所能涵摄，姑置不论。此外，诗中所出现的乐器，有梁孝标的“陷敌摐金鼓”，薛道衡的“寒夜哀笳曲”、“迭鼓向龙庭”，虞世基的“鼓鼙严朔气”，陈子昂的“晚风吹画角”，激励士气用的战鼓，多于倾诉久戍离情的角与笳。李白有《观胡人吹笛》诗云：

> 胡人吹玉笛，一半是秦声。十月吴山晓，梅花落敬亭。愁闻出塞曲，泪满逐臣缨。却望长安道，空怀恋主情。①

除了出现以笛吹奏《出塞曲》的情况，同时指明《出塞曲》是“秦声”，而主角更由“将军”转换成“逐臣”，可见盛唐时期的《出塞曲》，已有了更大的创作空间。

三、古题与时事：游走于古/新题乐府之间

杜甫一生虽然行迹半天下，却未见履迹塞外的记载，安史乱前，除了曾有短暂的吴越、梁宋、齐鲁之游外，主要的活动空间大约在故乡偃师与长安、洛阳之间。特别是作于天宝十一年（752）的《前出塞》九首，②时年41岁，前两年连续投延恩匦献赋，不遇，有《曲江三章章五句》，自云：“即事非今亦非古，长歌激越梢林莽”，其创作精神已自有超越古今之概，不论形式或内容，都已意图脱弃古今窠臼，即事吟咏，纵横驰骋，上下古今，有触即书，其卒章云：

① 李白撰，瞿蜕园等校注《李白集校注》，第25卷，第1454页，台北，里仁书局，1981。

② 此诗用事，或以干元时在秦州思天宝间事而作，或以天宝中用兵南蛮而作，或以为征秦陇之兵赴交河而作，或以哥舒翰贪功于吐蕃而作，或以追讽玄宗用兵于吐蕃，是开元间事。苏东坡则以安禄山反时，其将校有脱身归国而禄山尽杀其妻子者，姓名不传，杜甫乃为之作之说，辨之者有明邵宝，云：“累累诸言，咸太平盛时，乘障备边，拒土俘馘，取功名耳，至于大将，止忧其骄，何曾一字及叛逆与乱离耶？然则‘坐见幽州骑’二语何谓？曰：此乃公先见，假逃将口决其必叛，坐见云者，犹‘抉眼吴门，观越兵之入’耳。此诗必作于天宝末年，禄山未叛时无疑，不然，公刚肠疾恶，千元间笔底每及叛逆，必以蛇豕虎狼叱之，岂有贼骑已长驱入洛而犹称为大将，铺叙边功且极夸其治军严肃者耶？况追叙前事，诗至十四首（按：含《后出塞》五首），竟无一语及目前，亦断无此体格也。”可备参核。

自断此生休问天。杜曲幸有桑麻田。故将移住南山边。短衣匹马随李广，看射猛虎终残年。[①]

唐朝仕进，略有二途：一为科举出身，而其时科举制度未臻完善，幸与不幸，唯在主事者的好尚，且朝政先后为李林甫、杨国忠辈把持，排斥异己，淆乱圣听，以致野多遗贤。二为投身部伍，立功边场，由于玄宗好大喜功，优渥边将，及传统出将入相的观念，习武者固然从之若风，文人失意试场，多有栖身幕府以求进身者，如高适、岑参辈亦不能免。杜甫怀才而不遇于典试者，再挫于李林甫的"野无遗贤"，上表又不见用，曾自谓遍尝其中苦辛，却仍然选择如李广一般的甘于寂寥，并未走上边功一途。因此，杜甫以乐府古题《出塞》的写作，显然不同于高适、岑参等人的边塞诗。杜甫如何体会、延续与吸纳乐府诗的特质？如何经营成为创体？又如何开展出一系列的新乐府写作径路？都值得进一步探究。

杜甫善于学古，而又勇于变古，其结果乃能自我作古，以《曲江三章章五句》而言，诗题仿《诗经》的首二字作题，形式与内容则完全脱离三百篇，而精神又略近于楚辞、乐府。《前出塞》九首亦然，杨伦评《出塞》云：

借古题写时事，深悉人情，兼明大义，当与《东山》、《采薇》诸诗并读，视太白乐府更高一筹。[②]

依杨伦之见，杜甫《出塞》的创新之处有二：一在借乐府古题写时事，而非如当时拟古者的无其事但假其题；一在深悉人情，兼明大义，可与《东山》、《采薇》诸诗并读。《东山》出自《诗经·豳风》，写出征如期归来的战士，虽然也有战场的苦辛，重点则是对婚姻与家庭的记忆，及返家后必然有所作为的自信。《采薇》出自《小雅》，主要是写边塞争战与久戍之苦，以及年老还乡的茫然，其词哀怨，自足感人。除此之外，尚可与《秦风·无衣》作比较，同处艰难的战场，《无衣》特

---

① 见杜甫撰，仇兆鳌辑《杜诗详注》，第2卷，第139页，台北，里仁书局，1980。

② 详见杜甫撰，杨伦辑《杜诗镜诠》(8)，第2卷，第5页，台北，台湾中华书局，1975。

别呈现出“与子同袍”、“同仇”、“同泽”、“偕作”、“同裳”、“偕行”的伙伴情谊。唯三者虽同与战争有关，实分别集中在家庭、战争与战友的主题上，依笔者所见，西晋刘琨所作《扶风歌》九首，写出征者所见、所思、所感，应是杜甫前、后《出塞》所本，诗云：

> 朝发广莫门，暮宿丹水山。左手弯繁弱，右手挥龙渊。
> 顾瞻望宫阙，俯仰御飞轩。据鞍长叹息，泪下如流泉。
> 系马长松下，发鞍高岳头。烈烈悲风起，泠泠涧水流。
> 挥手长相谢，哽咽不能言。浮云为我结，归鸟为我旋。
> 去家日已远，安知存与亡。慷慨穷林中，抱膝独摧藏。
> 麋鹿游我前，猿猴戏我侧。资粮既乏尽，薇蕨安可食。
> 揽辔命徒侣，吟啸绝岩中。君子道微矣，夫子故有穷。
> 惟昔李骞期，寄在匈奴庭。忠信反获罪，汉武不见明。
> 我欲竞此曲，此曲悲且长。弃置勿重陈，重陈令心伤。[①]

此乃永嘉元年刘琨出任并州刺史时，自洛阳赴晋阳沿途纪事抒怀之作。当时前匈奴王刘渊已在并州建立政权，史称前赵。晋阳因经历战乱而成空城，又得面对匈奴与鲜卑的环伺，刘琨采取的策略不仅是要战胜敌人，还包括安抚流民，发展生产，使晋阳恢复生气。因此，在创作旨意上，不同于《出塞》的以战士为主轴，更突显出士人的主体意识，特别是边邑将领与京城君王之间的认知落差，其忧危忠愤之心情，促成杜甫创作前、后《出塞》的重要突破。此外，刘琨解音律，吸纳胡乐而有《胡笳五弄》，《晋书·刘琨传》记载：

> 在晋阳，尝为胡骑所围数重，城中窘迫无计，琨乃乘月登楼清啸，贼闻之，皆凄然长叹。中夜奏胡笳，贼又流涕歔欷，有怀土之切。向晓复吹之，贼并弃围而走。[②]

汉、胡虽长期处在对立的紧张关系，音乐却能超越敌对状态而感动双方，成为战场上唯一具有人情味的存在。在表现形式上，《扶风歌》以

---

① 见逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，北京，中华书局，1998；《晋诗》，第11卷，第849页。本书合为一首，此依《乐府诗集》分为九首。

② 详见新校本《晋书·列传》，第62卷，第1690页。

九首连章，辞意连绵，故古人有误为一诗者，如萧统《昭明文选》列为“杂歌”，合为一首，李善注即明白指出：

集云：《扶风歌》九首，然以两韵为一首。今此合之，盖误。①

以五言四句为一首，系乐府古辞的基本形式，故孙评也指出：“每四句一解，此古乐府分章体也。”陈沆《诗比兴笺》也采相同见解，云：“盖以两韵为一首，即乐府四句一解之例也。”郭茂倩《乐府诗集》录《扶风歌》九首，即属杂歌谣辞歌辞。不论是《诗经》的分章，或是乐府的分解，大抵以音乐为主，以意义为副。唐代的近体律绝虽亦可歌，却是以意义为主，以音乐为副。这是两者最大的不同。至于杜甫选择《出塞》的乐府体，与音乐的关系本就密切，更在各章的意义上有严密的回环钩锁、脉络连贯，使其音乐、情感、涵义、文字（含声律色彩）等，断续呼应，诚为回环哀绝的名作。

四、前后《出塞》：由分解到连章的大河效应

由《诗经》、乐府以音乐为主的分解，到文人有意识地在音乐分解的基础上，创作出以意义为主的连章诗，除了保留乐府诗音乐性的回环复沓、不能自已，同时在内容上提供了更多的容纳量，打破前此《出塞》诗的男性将士独白，纳入了君王、主将、官吏乃至六亲、路人、敌人等多元声音，有如大河一般声势壮阔而又滔滔不绝，产生了挟泥沙以俱下的大河效应。连章诗又作“联章诗”，或称“诗组”或“组诗”，笔者曾藉由观察杜甫连章诗与参稽众说，尝试为连章诗有如此界说：

于同一时间与同一心境之下，以同体之诗数首或数十首，从各种不同之角度，描写同一之主题，而各首之间，有其密切之关系，次序一定，不可倒置，且彼此相互补充，相互阐说，分之虽可各自独立，而合之则凝成一整体，盖各首之间，有其必然之关联也。②

① 见萧统撰，李善注《昭明文选》，第28卷，第399页，台北，文化图书公司，1969。

② 详见廖美玉《杜甫连章诗研究》，第1页，台中，东海大学硕士学位论文，1979。

杜诗最难能可贵处，一在长篇巨制的波澜壮阔，一在连章篇法的独高千古。而长篇巨制多为直线型与流水式，在抒写感兴上重在文气一贯，意多则不免流于驳杂歧出。相对的，连章诗用以抒写不尽的情感寄兴，长短适意，恣肆开阖，特别是情意转则音韵随之而转，极适合表达诗人的情感起伏，有声情相合之妙，而无长古与排律的拘限，提供诗歌创作更大的挥洒空间。

（一）前《出塞》九首的关注面向

以此来看杜甫的前、后《出塞》九首的创作背景。唐开国以武力取天下，玄宗时又肆力于开疆拓土，与外族接触频繁，固然造成疆域广大，成就甚多边将，连带也产生甚多问题。杜甫虽未有塞外经历，平日交游多有将帅，如高适、哥舒翰、岑参等人，相关边事必时有所闻，兼以诗人特有的敏锐易感心灵，在《与诸公（按：指高适、岑参、储光羲、薛据）登慈恩寺塔》诗中已有"登兹翻百忧"的忧乱之思。[1]盖此时隐伏的危机已多：境内承平日久，人民不习金鼓之音；边衅时起，征调频繁，人民备受重税苛役之苦。尤以玄宗在位既久，政事委诸权贵小人，边防又有穷兵黩武的边将，征兵戍边的景象，必为杜甫耳闻目睹，遂为前《出塞》九首之作，辗转以抒其胸臆。每首为五言二解八句，与南朝刘孝标、王褒同。杜甫采用乐府古题，除了乐府内容较自由，可以泛言外，还包含有与前人《出塞》诗对话的意义。因此，全诗藉由用兵吐蕃事，抒发其边功在防御不在开边的议论，且申明杀敌所以固边防、保家国，功成身退，不应以树功勋、开土境为发动战争的理由。其一云：

> 戚戚去故里，悠悠赴交河。公家有程期，亡命婴祸罗。君已富土境，开边一何多。弃绝父母恩，吞声行负戈。

首联成对，采用乐府诗常见的叠字，"戚戚"有离情凄切、哀哀不绝之连绵效果，"悠悠"有前途迢遥、渺渺无尽的声音效果。"去"字与"赴"字相对，去故里则父母亲人朋友、家园事业计划一概弃去，赴交河意味着走向边陲、劳役、战争与死亡。情戚戚而路悠悠，映现出由生存到死亡、由拥抱亲情到面对孤寂的空间转换，这种不合情理现象的一再复制，使杜甫选择以乐府古题《出塞》，全面而深入思考"边事不靖"

① 详见《杜诗详注》，第2卷，第103—107页。

的根源性问题。首先提出的是君与民的关系，征召丁男有名册，量程计期，不得延误，脱逃者要受制裁，性质已近于今日的法律规定。建立在法律上的君民关系，使“役夫出塞”具有政治力宰制的悲剧性，而“交河”已非单纯的地名，成为象征边陲、劳役、战争与死亡的恶质空间。这个恶质空间的生成，不是基于生存的需求，而是建立在君王“求多”的开边政策上。“君已富土境，开边一何多”为全诗主轴，君臣好大喜功，屡开边衅，战事不绝，造成骨肉离别、父母恩绝，行者只能吞声忍泣负戈出征。全诗以“民”的视角切入，戚戚之情、悠悠之思、亡命之念，以斩断“父母恩”来满足君王的“富土境”，结语黯然，使人无语以对。其二云：

> 出门日已远，不受徒旅欺。骨肉恩岂断？男儿死无时。走马脱辔头，手中挑青丝。捷下万仞冈，俯身试搴旗。

首句从“戚戚去故里”来，有二断：出门日，已远，指出门已久，距离去故里之日已远。或断为出门、日已远，以日远象征对君王期待的降低。两者均以对过去美好生活空间的封闭，凸显出当前生存处境的异质性：人与人的关系不再是温良恭让。在历尽“受徒旅欺”的不合理待遇后，不再存有役毕还家的自我安慰语，甚至为了生存，逐步舍弃父母的教诲，蜕变成具有攻击力的军士，且已知无可如何而习以为常。故以下写壮士心情，神采奕奕，策马疾驰，一气而下。既然出塞已成事实，唯有熟习武事，斩将搴旗，除敌取境，满足君王的欲望，才有归报父母恩的可能，语虽壮而情益悲且苦。其三云：

> 磨刀呜咽水，水赤刃伤手。欲轻肠断声，心绪乱已久。丈夫誓许国，愤惋复何有？功名图麒麟，战骨当速朽。

前写山，此言水，继续强化军士的角色。前四句采参错倒序法，首句磨刀本壮事，而以“呜咽”称水，壮中含悲。次句更奇，以声音论，全属舌面塞擦音、擦音或前鼻音，读去已属蹇塞难通，如梗在喉；而句法又为倒装句，原指刀刃伤手而染红水，也可视为见水赤而后知刃伤手，刀刃伤手而不自知，可见欲以磨刃自壮而不能，水声磨刀声，都是断肠声。是以三、四两句以“久”字贯串前两章的“戚戚去故里”、“弃绝父母恩”、“骨肉恩岂断”，映现出难舍骨肉亲情的牵挂。五句重又振

起，转出一片壮语，以一身许国化解不能报父母恩的悲愤怅惋，却又以“誓”字、“复”字写得慷慨，而无可奈何之情已溢于言表。末二句相反为辞，以死亡为“许国”的必然结局，而“功成图麒麟”的垂名后世，与毁损“受之父母”的身体发肤，在相互究诘中，情感愈加复杂纠结。以连章来看，前四句的惨凄，正从“骨肉恩岂断”来，语语断肠；后四句的忽作丈夫慷慨雄谈，正从“男儿死无时”来，而识愈透，语愈悲，对照“开边一何多”，使京城之君／边域之民共同成为《出塞》的主体。其四云：

送徒既有长，远戍亦有身。生死向前去，不劳吏怒嗔。路逢相识人，附书与六亲。哀哉两决绝，不复同苦辛。

连结京城之君与边域之民的是押送的官吏，前半远承首章的“公家有程期”，以官吏的催迫程路、严于防范，凸显“丈夫誓许国”、“功成图麒麟”的非自愿性。后半把路人写进诗中，以寄书与六亲诀别，回应“骨肉恩岂断”的不肯断而又不能不断，千言万语，不能自已之情，所谓“哀哉两相决”，哀父母生我鞠我、拊我畜我、长我育我、顾我复我、出入复我，诚《蓼莪》所谓“哀哀父母，生我劬劳”、“欲报之德，昊天罔极”。[①]既已知“男儿死无时”、“生死向前去”，则“不复同苦辛”五字，看似平凡，实乃含蕴无尽，父母的劳瘁以长养我，尚得独自操劳苦辛，兼衔别子之痛，则行者居者，各有所苦，却全由君王“开边一何多”而来。此章从前三章转出，由慷慨赴敌说到愁惨难忍，而局法又变，凄楚欲绝之情，溢于言表。其五云：

迢迢万余里，领我赴三军。军中异苦乐，主将宁尽闻。隔河见胡骑，倏忽数百群。我始为奴仆，几时树功勋？

本章从“悠悠赴交河”、“出门日已远”、送徒、远戍而来，陆续加入三军、主将与胡骑数百群。既已诀别六亲，军中关心的唯有战争，故以下所言皆紧扣战事。面对不能“同袍”、“同仇”、“同泽”、“偕作”、“同裳”、“偕行”的“主将”，以及一河之隔、欲置我于死地的胡骑，加上有如奴仆的我辈士卒，谋略无分，置喙无处，唯有“生死向前去”，正

① 详见《诗经·小雅》，第436—437页，十三经注疏本。

印证了“男儿死无时”。即使幸有生还，也是功在主将，则“功名图麒麟”也是无分，只有“战骨当速朽”成了必然。其情极苦，而意极愤，杜甫体贴民情的细腻周详，尽见于此。其六云：

挽弓当挽强，用箭当用长。射人先射马，擒贼先擒王。杀人亦有限，立国自有疆。苟能制侵陵，岂在多杀伤。

首四句句法相同，平板排列，有古谣谚之风，黄生评以：“前四语似谣似谚，最是乐府妙境。”[1]两军对垒，务在胜敌，弓能挽强，箭能用长，语壮而气盛，似欲大有所为。三四句法不变，云“射人先射马”，客体已异，所谓射马擒王，乃志在服敌的人道考虑，此一转折使局势全变，直有旋乾转坤之力。下四句即从此发议论：“杀人亦有限”，即孟子所谓“不嗜杀人者能一之”，[2]阐明出塞意在泯争战；“立国自有疆”，则彼此自有生存与活动领域，逾越疆界就成了“侵陵”。所谓挽强弓、用长箭、射马、擒王者，意在制止敌国侵陵，而不在伤人性命的暴力行为。说明“立国”的宗旨在于具有防卫能力，并议论“君已富土境，开边一何多”的错误政策。诗有议论，本诗之大忌，而读来全不觉其可厌，在于前四句的蓄意，引发后四句的议论，如风行水上，语势自然。此外，句法的运用，前四句似歌似谣，平板和缓，能发谣谚的劝诫意味；后四句有变化，以七句应六句、八句应五句，呈扇形照应，故不觉议论的严肃凝重。其七云：

驱马天雨雪，军行入高山。径危抱寒石，指落曾冰间。已去汉月远，何时筑城还。浮云暮南征，可望不可攀。

本章更进一步从地理景观与自然天候探讨“开边”的意义。塞北荒寒，山高雪早，路滑径危，石寒冰冻。士卒在行军策马时，山危崖陡，攀石登高，奇寒透骨，血脉断阻，指头脱落掉入层冰间的特写镜头，突显出稍一不慎即是永劫不复。前半写履危踏险、冲寒陡危之苦，设色黯惨，字字如有寒芒。后半出现代表家国的温柔汉月，而汉月已远在千里之外；又以浮云寄托游子之情，而浮云兀自南行，隐喻故乡的可望不可

---

① 详见黄生撰：《杜工部诗说》第1卷，第61页，京都，中文出版社，1976。
② 详见《孟子·梁惠王上》，第21页，十三经注疏本。

攀。杜甫笔下的塞外，有如被遗弃的空间，已无相识之人可传家书，其情更苦，其景愈凄，此从北周王褒《燕歌行》的“无复汉地关山月，唯有漠北蓟城云”[①]转换而来，而意更凄苦警策。在天寒地冻的高山上筑城，难如登天，却是返乡的唯一机会，因为筑城则边界已定，为“立国自有疆”下一脚注。其八云：

> 单于寇我垒，百里风尘昏。雄剑四五动，彼军为我奔。虏其名王归，系颈授辕门。潜身备行列，一胜何足论。

筑城划界以求返乡既是不可行，本章笔势一转，改守为攻，一起即有风起云涌的气势。“单于”借用汉事，适应隔河数百群的胡骑。“寇我垒”三字推翻筑城划界的努力，同时也凸显出“立国自有疆”尚未能形成国际间的共识。一旦“开边”成为国家的政策，相临两国之间的敌对与争战势难避免，而战况的激烈，如何在伤亡惨重的战争中存活？持剑奋勇的“多杀伤”，实践“擒贼先擒王”的策略，系其颈于营门的血腥暴力，都成了争取胜利的必要之恶。可惜英勇杀敌并不能改变“为奴仆”的处境，功勋全归主将，再度印证“功名图麒麟”为虚想，而“一胜”既不足论功，往后的无数战役与杀戮，也将成为生活的常态，言下之意，不胜欷歔凄凉。其九云：

> 从军十余年，能无分寸功？众人贵苟得，欲语羞雷同。中原有斗争，况在狄与戎。丈夫四方志，安可辞固穷。[②]

本章总结全诗，以“十余年”延续“一胜”之后的无数战役，以“无分寸功”说明不变的“奴仆”处境，并响应“主将宁尽闻”的军中生态。而十余年的努力，强忍思亲肠断，奋发图强，履荒寒，擒名王，或怨或悲，或讽或劝，竟然都不具意义，更遑论“功名图麒麟”？吾道之孤，若是其甚。三、四句即以自己与众人作对比，当“边功”成为士人入仕的另一快捷方式时，自己所倡言的“君已富土境，开边一何多”、“杀人

---

① 详见《先秦汉魏晋南北朝诗·北周诗》，第1卷，第2334页。

② 见杜甫著，仇兆鳌辑《杜诗详注》，第2卷，第118–126页，台北，里仁书局，1980。参见《乐府诗集》第22卷，第322–323页。本文对文本的诠解，部分改写自旧作《杜甫连章诗研究》。

亦有限，立国自有疆”等国家观念，就显得曲高和寡，只能“潜身备行列”而已。如果中原大国尚且不能免于人主开边黩武、朝臣争权夺宠、边将幸功邀恩，又岂能责备狄与戎等边塞异族？在《出塞》九首的反复吟咏中，杜甫更清楚自己不可能以边功致荣显，也不可能在朝廷的争权夺宠中有立足之地，“四方”的浮现，已兆示了杜甫终将远离京城，以足迹践履国土、拥抱黎民，以一生漂泊探寻“国家”的意义。

（二）后《出塞》五首的关注面向

杜甫写作前《出塞》之后，玄宗依旧好大喜功，开边不已，于时文人如高适、岑参，皆入幕府，连杜甫都免不了有“防身一长剑，将欲依崆峒”的幻想。[1]尤以边将荣宠异常，安禄山以一身而兼三节度使，兼知总监事，恩赏无数，玄宗甚至解御衣以赐，所部将帅，更是破格任用，超资加赏。当此之际，内有杨国忠挟玄宗以自重，外有安禄山图边功以市宠，前者居中枢之便，后者唯拥兵以自重，两相扞格，务除异己，大祸有瞬间即发的可能。是以间隔三年，杜甫再度于天宝十四年（755）以同题写了后《出塞》五首，[2]而安禄山于是年十一月九日反于范阳。此诗当作于安禄山将反未反之时，假从军者之言，写边将邀功，或微语直谏，或语重心长，忧国念乱之思，溢于言表。由前《出塞》到后《出塞》的三年之间，社会风气明显地有了转变，而安禄山所以终叛者，读后《出塞》五首可知。后《出塞》五首篇幅较前《出塞》长，除了第一首采张易之的五言十四句，其余四首为五言十二句。其一云：

> 男儿生世间，及壮当封侯。战伐有功业，焉能守旧丘？召募赴蓟门，军动不可留。千金买马鞭，百金装刀头。闾里送我行，亲戚拥道周。斑白居上列，酒酣进庶羞。少年别有赠，含笑看吴钩。

---

① 详见《投赠哥舒开府翰二十韵》，《杜诗详注》第3卷，第188-192页。

② 或谓此诗是举兵犯顺后作，而钱朱庐诸本则编于秦州诗内，浦起龙《读杜心解》辨之云：“试思反叛既起，鼙鼓动地，抢攘极矣，虽复毁及养痈，亦已事殊曲突，尚何须从容追论如前四章耶？且至此何嫌直陈祸乱，而必记一逃军口语，以为隐讽耶？况募兵之人已反矣，更何须代从军者作出塞诗也。”又云：“公诗自玄宗失国后，但有哀痛语、感激语，并无一语涉刺讥者，此风人忠厚之遗也。况公在秦州，系乾元二年，是时肃宗方惑于良娣，不朝南内，父子已成隙矣，公反追述上皇丧败之由，益启时君怼亲之罪，果何心欤？”第1-1卷，第14页，台北，台湾中华书局，1970。故仍次之于天宝十四年，安禄山将反之际。

一旦风气转变，原有的价值体系随之崩毁，因此，不同于前《出塞》的戚戚之情，后《出塞》的首章写来犹如凯旋庆功。前四句从应募者心理写起，既目睹君王的好大喜功，边将的骄矜跋扈，人民风从响应，志存功业，好勇斗狠，故一气直下，完全抹去前《出塞》九首割慈忍爱、离乡去国的被迫性，连带地对人伦的向往与对生命的悲悯也一扫而空。社会已建立起新的男性范式：男儿不应死守旧丘、没世无名，战争已成为建功立业的另一条终南快捷方式，壮年即可享有封侯贵显的荣耀。着一“当”字、“有”字，既是男儿自许之辞，也是时人所崇尚的观念。由此引出召募所赴之地为蓟门，而蓟门主将正是安禄山，屡立边功，宠冠群雄。五、六只以二句写召募，有别于四句一解，以见天子诏出，顷刻成军，仿佛战伐、立功、封侯皆如探囊取物。以下即分写男儿欣喜之情，与众人宠羡之隆。兵者凶器，购置军备竟成为夸耀豪侈之事，而闾里亲戚的送行，甚至拥满道旁，可见承平日久，民不知警惕，有识之士本应有深忧，而斑白者反设酒宴以示宠幸，少年更赠以利刃吴钩，人人沉浸在立功封侯、衣锦荣归的想象中。“含笑看”者，合男儿、众人、斑白与少年而言，而上下交相利的社会习尚，全在一把凶器的利刃闪烁中展露无遗。杜甫因此而生隐忧，虽亟写从军者雀跃之情，而忧危念乱之思，已隐现于字里行间。本章章法细密，起四句作冒头，“召募”二句点事，即行推开；千金百金，亟言其夸，闾里至末，以旁笔衬行色，就中又分出老少两层，加意挑剔，结语含笑，正与“封侯”对照，序次错落，来无端而去无迹，真出神入圣手法。而杜甫所要表达的真意，在于君王重赏高勋，人人贪功幸进，父母井里之念已荡然无存，则大唐盛世的急遽崩解，实不待安史之乱而然。其二云：

> 朝进东门营，暮上河阳桥。落日照大旗，马鸣风萧萧。平沙列万幕，部伍各见招。中天悬明月，令严夜寂寥。悲笳数声动，壮士惨不骄。借问大将谁，恐是霍嫖姚。

本章接写入营后事。以“朝进”、“暮上”写军行急遽，一方面响应应募者的急功轻进，同时也映现出主将索兵的急切。故以下写景，由都邑的升平景象与人情酬应的殷勤，转入边地落日平沙的一片荒寒中，所见所闻，尽是一片冷漠森严。更以塞外荒景与部伍万幕的交映，尤其是入夜后的明月孤悬，加上军纪的压力，悲笳的异域氛围，使从军者陷入凄惨

的情境中，封侯之心顿时幻灭，而故乡已在万里之外，孑然孤立，大有无适从之感。首章的意气风发，至此完全翻转，写来入情入理。结尾以问句设想主事大将，并以汉武开边的名将霍去病为喻，说明主将勤于远征以获取边功的共通性，则应募者恐怕只能是成其封侯的枯骨之一。如才非霍嫖姚，则白白送死更是枉然。以出塞后的懊恼，映衬出塞前的无知，浦起龙评以“须看层次精密，又须看夹景夹叙，有声有彩”，[①]除此之外，尤须看杜甫的苦心经营，言外有言，意外有意。其三云：

> 古人重守边，今人重高勋。岂知英雄主，出师亘长云。六合已一家，四夷且孤军。遂使貔虎士，奋身勇所闻。拔剑击大荒，日收胡马群。誓开玄冥北，持以奉吾君。

以“守边”与“高勋”对比，句法取自《论语》：“古之学者为己，今之学者为人”，[②]有昔是今非的慨叹，同时也指明前《出塞》的“立国自有疆”、“岂在多杀伤”为“守边”的古意。“英雄主”本指英杰豪雄之主，而冠以“岂知”二字，语涉双关，指今人所谓“英雄主”，以天下苍生为取高勋的工具，因而以“貔虎”形容奋勇杀敌的应募者。中间以“六合已一家”推开一层，谓天下已尽归李唐所有，国家疆界达到最大限度，四夷已成孤军，不再具有威胁性。则此时万幕与如长云之师，奋勇杀敌而收其马群，无非是为了“高勋”，不再具有古时“仁义之师”的正当性。“岂知英雄主”与“遂使貔虎士”为一巧联妙对，显露出草木之英与雄猛之兽的物性本能，人类所以异于禽兽的同情心，在战争中消失殆尽。当时安禄山一再侵略奚、契丹，收养降者八千余人，又蓄单于大马数万匹，即是诗中情境。结语尤有深意，以塞外极北之境奉君，把英雄主与貔虎士的勤远开疆，归诸君王一人。人主的好大喜功，与将帅的重高勋而坐大其势，原是相互为用，一语而含蕴不尽。浦起龙评云：

> 以少陵之才，岂难作条畅文字，而断续如此，其吞吐妙用，但可与会心人道。后作敌凯语，君实导之也。妙以“奉吾君”三

---

① 详见浦起龙《读杜心解》，第1–1卷，第13页。
② 详见《论语 · 宪问第十四》，第128页，十三经注疏本。

字逗出，妙又不露。[①]

可谓知言。其四云：

> 献凯日继踵，两番静无虞。渔阳豪侠地，击鼓吹笙竽。云帆转辽海，粳稻来东吴。越罗与楚练，照耀舆台躯。主将位益崇，气骄凌上都。边人不敢议，议者死路衢。

前二句互文见义，献凯者不绝于途，回应“奉吾君”的绩效，而两番已平静或原未尝不静，则将领欲以边功邀上赏，唯有屡开边衅，如安禄山之徒一再侵略奚、契丹，两番不静，即由此而启。尤以渔阳一地的任勇斗狠，在击鼓而进的军乐中，出现了笙竽齐鸣的欢庆乐曲，交互混杂而成了变调的《出塞》曲。而朝廷对献凯的回报，使原本一片荒寒的塞外，充斥着东吴粳稻、越罗楚练，甚至卑贱如舆台之人，也都服锦衣罗。海上云帆带来了天下佳品，装点在英雄主与貔虎士身上，光鲜亮丽的颜色，照耀着渔阳万幕，形成一幅突兀而奇诡的景象，令人有不知今夕何夕之感。反观同一个时期的有志之士，如杜甫《醉时歌》所形容的郑虔：

> 诸公衮衮登台省，广文先生官独冷。甲第纷纷厌粱肉，广文先生饭不足。先生有道出羲皇，先生有才过屈宋。德尊一代常轗轲，名垂万古知何用。（节）[②]

一个有道、有才、有德的人，只落得官冷饭不足，年过不惑的杜甫，更是“杜陵野客人更嗤，被褐短窄鬓如丝”，心中固已满怀辛酸与凄楚。而君王的奖赏依然毫无节制，主将骄矜之气不但宰制了整个边域，且已气凌朝廷，不复有臣服之心。是以人人皆知安禄山必反，唯独玄宗宠信不虞，当时或有言禄山反状者，辄缚送禄山，严刑以箝众口。事有必至，而君门九重，杜甫的悲痛，又岂止是个人的遭逢不偶？其五云：

> 我本良家子，出师亦多门。将骄益愁思，身贵不足论。跃马

---

① 《论语·宪问第十四》，第13–14页，十三经注疏本。

② 见《杜诗详注》，第3卷，第174页。

二十年，恐辜明主恩。坐见幽州骑，长驱河洛昏。中夜间道归，故里但空村。恶名幸脱免，穷老无儿孙。①

卒章以应募者的觉醒作结。从踊跃赴召的京城少年，历经地荒令严的惨淡岁月，终能奋勇击敌，享受美食华服的荣宠。同时也在意识到安禄山必反的情势中，记忆起从小受到的忠贞志节教诲，更因而醒悟到流失的二十年青壮岁月。前八句以二句为一个单位，前后错落，意思层层转换，甚至二句中自有转换者，如三、四句与五、六句，充分映现出应募者心中的起伏挣扎，而以"不足论"上绾"良家子"，下启"恐辜"意，阐明素习忠贞的本质，毕竟在"坐见幽州骑，长驱河洛昏"中不断被召唤，也越来越清晰。最后一解遂在预见边将造反的情况下，自主性选择脱身间道归乡，对照首章的欢欣贺喜之情，二十年的割慈忍爱、奋勇杀敌，固然扫平了塞北的少数民族，而自己的家乡与人生也同样受到反噬，"空村"与"无儿孙"竟然成了汉、胡争战中的最大交集。乐府诗的采辑在于观民情、知风俗，而杜甫的古题乐府即在集中体现民情与风俗，甚至早在写作前《出塞》的那一年，即直接以新题乐府《兵车行》明白点出：

道旁过者问行人，行人但云点行频。或从十五北防河，便至四十西营田。去时里正与裹头，归来头白还戍边。边庭流血成海水，武皇开边意未已。君不闻汉家山东二百州，千村万落生荆杞，纵有健妇把锄犁，禾生陇亩无东西。况复秦兵耐苦战，被驱不异犬与鸡。……且如今年冬，未休关西卒，县官急索租，租税从何出？……信知生男恶，反是生女好。生女犹得嫁比邻，生男埋没随百草。(节)②

即使在大唐盛世，长达二十年的战争，故里的斑白者均已物故，少年继续步上出塞的后尘，而战备军需所衍生的苛捐重税，严重影响到社会生态与风俗，杜甫体察古题乐府而提出的先见，依然无法阻止悲剧的发生。故结尾借戍卒口中道出"恶名"二字，而穷老无儿孙的孤孑

---

① 见《杜诗详注》，第4卷，第285-292页。参见《乐府诗集》第22卷，第323-324页。

② 见《杜诗详注》，第2卷，第113-116页。

一身，对照首章千金百金、亲朋送行，实不可同日而语，更遑论所谓封侯事业了。

（三）前、后《出塞》所映现的大河效应

从汉魏六朝以来，文人选择以“诗”向少数特定对象倾诉内心的孤寂感，引起知音的同感共鸣而形成诗人群体，即使文人拟作乐府诗，士人主体仍是居于主导位置，如陈子昂《出塞》的“宁知班定远，独是一书生”。[①]杜甫则尝试以乐府古题展现对人类生存处境的关怀，刻意从诗人群体中逸出，朝向建构一个更趋近社会现实的时事书写，诗中出现了更多的人物，更丰富的情节，更具有深度与广度的主题，以及合计长达十四章的篇幅，分别从不同的角度关注国家的议题，负载了更多的时事，是以浦起龙《读杜提纲》首揭：

> 读杜逐字句寻思了，须通首一气读。若一题几首，再连章一片读，还要判成片工夫，全部一齐读。全部诗，竟是一索子贯。[②]

由此来看前《出塞》的连章架构，其为开疆拓土而发之意甚明，杜甫乃以历史想象、国家观念、空间书写与民众生活史，汇聚成大河一般的史诗。首先揭示的是两国之间的战争本质，一旦沦为君王好大喜功、将领封功佩印的工具，就已失去保国卫家、为民族生存而战的正当性。故全诗主旨有三：

其一，抒发上述情形下的男性悲哀，一成年即属于战争，离乡背井，弃绝父母家园，远征荒塞，履危踏险，或身死异域，或杀人父子，只为满足少数人的权力欲望。杜甫之悲，悲其不为保家卫国而战，满腔热血，满腹经纶，竟无识者，因而着力阐发出塞士卒的主体性，一则明其有男儿志节，一则明其对生命的悲悯与对人伦的向往，虽极力压抑个人对于生命的留恋，甘愿“生死向前去”，以彰显出世所公认的大丈夫气概，不能有怨，不能有恨，同时也愈加显示出杜甫对于人道的追求。

其二，阐明所谓“边功”的本质，在于防御而不在开边，既已富土境，在需求不虞匮乏的情况下，仍然一再发动边界战争，足以证明

---

① 清圣祖御制《全唐诗》收录此诗题作《和陆明府赠将军重出塞》，第84卷，第913页。台北，盘庚出版社，1979。

② 见浦起龙《读杜心解》，卷首，第64页。

“开边”的别有所图。因而提出“立国自有疆”的论述，强调国家疆界的存在，在于保障国民的生存空间，同时也尊重其他民族的生存空间。因此，战争的发生，在于一方不能遵守国家的疆界，制裁侵凌者乃为了维持国与国之间的秩序，不在杀伤苟得。唯有基于保国卫民的需求，征调丁夫远赴边塞方有其正当性。

其三，申明男儿的割慈忍爱、离乡去国、争战杀敌，都必须在保国安民的前提下，才具有意义。至于朝廷所制订的图麒麟、树功勋等奖励政策，甚至驱民于死地，以累累战骨堆积名将功勋，以千万生灵刻勒圣主英名，以横尸流血染红黄金印绶，都与立国精神、社会文明、人道思想相背离。明末王嗣奭即明白指出：

> 出塞九首，是公借以自抒其所蕴。读其诗而思亲之孝，敌忾之勇，恤士之仁，制胜之略，不尚武，不矜功，不讳穷，豪杰圣贤兼而有之。勿以诗人目之也。①

杜甫的感慨既多，而又声情悲促，更把属性不同的豪杰与圣贤合为一体，自非长古的纾缓温厚所能涵摄，因此选择以乐府古题《出塞》为蓝本，分解连章，回环照应，反复推阐，合九章方得尽其妙蕴。首章总起，以“戚戚”与“悠悠”开端，情绪直贯全诗，既怨人君的崇尚边功，且哀骨肉的恩情弃绝，可谓“哀怨起骚人”。次章承接去故里、父母恩而来，更进一步表达自强保国的体悟。三章重申离亲怀乡的本怀，同时强化丈夫许国的意念，并以战骨积功为戒，三大诗旨并见于此。四章从第一点主旨发挥，男儿为他人功名忍辱赴死，决绝六亲，而有亲而不能养的哀叹，溢于言表。五章从第三点主旨阐述，主将不能体恤下情，奴仆百姓以建立一己的功勋，而主将以百姓为刍狗的不仁，昭然若揭。六章从第二点主旨发抒议论，立国自有疆，射人射马，擒贼擒王，战争重在服敌以制侵陵，不在多杀伤以开边立功，对国际关系有更深切的体悟。七章针对第一点作更极致的发挥，有如将诉之于苍天，而声情哀痛。八章透过实际征战的作为，一方面落实第二点主旨，另一方面更带起第三点主旨。九章总合，而以第三点为主，有讽有戒，同时映现自戒自勉的觉知。九章虽各有主体，而以其他客体加以烘托，有兼主而无

---

① 详见王嗣奭撰《杜臆》，第3卷，第102页，台北，台湾中华书局，1970。

偏废，且节节紧扣，如环相连，缺一不可，益加彰显三大主旨的自互为因果，彼此相互映衬，是以必须九首连读方得尽其精奥。清初吴农祥评论九首有云：

> 前、后出塞皆自出机杼，非古今常出之语、常用之格，然一篇作一解，九首一章也，五首又一章也，近王凤洲乐府之变乎？乃选者或单取一首，以为重大，是不解事者。出塞从军，唐人作者多矣，至公自开一径。①

除了对坊间诸多选本的单取一首深表不满，更指出这一组诗兼具“自出机杼”与“乐府之变”的双重特性。吴瞻泰则指出：“杜不拟古乐府，《出塞》诸作，即乐府也，看其吐辞温厚醇朴，逼真汉人。”②杜甫采用乐府古题，却不是以历来文人拟作的方式进行写作，而是直接契入乐府本质，以乐府的方式写作当代时事，方能有“逼真汉人”的实质效果。对于杜甫深谙乐府精神而另辟“新乐府”的径路，应具有关键性的意义。

接下来的后《出塞》五首，更进一步聚焦在开边所引发的反噬，特别是君王重开边所导致的主将位高气骄，连带冲击到传统的伦理道德、社会的价值判断，最后走上变乱一途。全诗主旨，可分为四个层次来看：其一，百姓重利喜兵，轻去祖宗坟墓，数年之间的风衰俗易，乱象已萌，其二，枯万骨以成就一将，源自于君王的骄纵养奸，安禄山的叛逆，玄宗要负最大的责任，其三，战争无法为国家与天下苍生带来福祉，真正的获利者只有权臣，其四，即令竭天下之力以战，仍无法保障国家的安全，只是应验了范雎所言“借贼兵而赍盗粮”。③各层次之间又互为因果，最后终将导致边将仗恃着精兵无敌，乘势侵凌上都。在后《出塞》五首诗中，充分透显出杜甫悯时、忧民、伤乱之深，却仍然无法扼阻十一月九日安禄山反于范阳。

杜甫生逢国势由极盛而急转衰危之际，既是时代的见证者，同时

---

① 收录于刘浚编撰《杜诗集评》，第1卷，第177页，台北，金藏书局，1972。

② 详见吴瞻泰评选《杜诗提要》，第1卷，第77页，台北，台湾大通书局，1974。

③ 语见新校本《史记·范雎列传》，第79卷，第2409页，台北，鼎文书局，1981。

也与百姓共同承担开边所带来的苦难，强忍着悲痛愍忧，藉由古题乐府留下这一组发人深省的长诗。首章以民间喜庆的欢欣语调，摹写应募者出塞前的雀跃之情，甚至连重土安居的家庭伦常都可割舍，全由“战伐有功业”一句导出。除了应募者，又以闾里亲戚、斑白与少年作为衬托，映现出社会风尚的急遽转变。而唾手封侯、轻去故里的夸耀与气魄，在次章的“万幕”、“部伍”中一扫而空，落日马鸣、明月悲笳的塞外景象，取代了故乡亲戚宴饮间的人情流动，应募者的惨淡不骄，使节奏也转为萧森紧促。结以问句借古形今，汉武帝的开边壮举，不过是以万骨荒塞成就一大将霍嫖姚，今日的踊跃赴募者又当成就何人？封侯梦醒，故乡已远，总绾前二章的应召、万幕。三章以“英雄主”、“奉吾君”把主线引向上位者，再以下属的貔虎好勇、击剑收马作为呼应，更以“岂知”、“遂使”、“已”、“且”、“暂开”、“持以”等转折词，透显出微言以讽之意。四章以“献凯日继踵”补足“奉吾君”意，以“两番静无虞”接上“渔阳豪侠地”，二句写足贪功幸进的现象。又亟写云帆粳稻、越罗楚练，隐见朝廷竭天下之力以骄纵战事，则主将的位崇气骄，全在玄宗的蔽于边功。五章总结，首联遥应首章。次联“将骄”句从四章来，有罪上意，“坐见”句已预见禄山反状。末四句的间道归返家园，以“空村”、“无儿孙”的一片萧飒，与首章欢喜送行的一番热闹景象，在强烈对比中益见战争的祸国殃民。且首章主进，志在立功；卒章主退，志在守节。可见误不在百姓，误在君王。着一“恶名”，则百姓尚有觉醒之时，而君王终究不悟，余味不尽。

前、后《出塞》，同为乐府古题，也都以出征塞外为主题，虽因写作时地不同，事有先后缓急，以致情辞各异，其共同点乃在于谏止开边，两者相互映衬，更能凸显杜甫藉由古题乐府所开展的多元视域：前出塞九章着重于开边，乃就君王而言；后出塞五章着重于高勋，乃就边将而言。一因一果，前后互文，如卢元昌所云：

> 前后出塞，公痛玄宗始开边衅，继宠禄山，骛远功，忽近虞，大约是开宝间三十余年中事。以言其事，前出塞曰：“开边一何多”，内治不修，而务广地，失在开边也；后出塞曰：“今人重高勋”，重高勋以任禄山，始而掩败为功，继而将骄难制，失在重高勋也。以言其地，前出塞曰：“悠悠赴交河”，赴交河者，发卒戍边也；后出塞曰：“召募赴蓟门”，赴蓟门者，赴禄山军前也。以

言其时，前曰："从军十余年"，此十年，大约是开元十四年至廿四年，玄宗信任王君□，开衅吐蕃，结怨回纥之事，盖开元十五年以前，番戎岁不犯边，自十五年后，边事日多故也；后曰："跃马二十年"，自开元廿四年，玄宗始宠任禄山，委以边事，至天宝十四载，此二十年中，边事日坏，祸延萧墙，为可叹也。后之谋国者，亦怵然于前后出塞也夫。[①]

上有好之者，下必甚焉。君王喜好边功，必然专宠边将，输兵赍粮，终至竭天下之力；边将倍受骄纵，导致坐大其势，养虎为患，最后朝廷全无制衡之力。与前《出塞》同一年写作的《兵车行》，即假杜甫与行人的问答，写出连年征战导致天下力竭的景况：

道旁过者问行人，行人旦云点行频。或从十五北防河，便至四十西营田。去时里正与裹头，归来头白还戍边。边庭流血成海水，武皇开边意未已。君不闻汉家山东二百州，千村万落生荆杞。纵有健妇把锄犁，禾生陇亩无东西。况复秦兵耐苦战，被驱不异犬与鸡。长者虽有问，役夫敢伸恨？且如今年冬，未休关西卒，县官急索租，租税从何出？（节）[②]

天宝年间，唐将王忠嗣、高仙芝、哥舒翰先后征伐吐蕃，屡征关中百姓赴西北服役，役夫有如鸡犬般任人宰割，社会经济严重瓦解，造成治人者与治于人者的紧张关系。所谓"边庭流血成海水，武皇开边意未已"，正在以苍生罪君王，与前、后《出塞》同具深意。而事既频繁，杜甫一方面与行人展开对话，同时也向高适、岑参几位边塞诗名家喊话，如《送高三十五书记十五韵》劈头即指出："崆峒小麦熟，且愿休王师。请公问主将，焉用穷荒为？"[③]以荒废农耕的代价，换取"穷荒"土地，是杜甫与百姓都无法理解的政策，因此，寄望高适返回河西节度幕时，能为百姓积极向主将建言。而后《出塞》写作的同一年底，安禄山举兵叛变，未几而天子蒙尘，四海鼎沸，空村荆棘、白骨蔽野的景象，使中原出现如同塞外边地一般的荒芜，中原与边塞的两两相形，益见杜甫的

---

① 详见卢元昌撰《杜诗阐》，台北，大通书局，1974。

② 详见《杜诗详注》，第2卷，第113-116页。

③ 详见《杜诗详注》，第2卷，第1216页。

苦心经营。

前《出塞》始于悲苦离乡，后《出塞》始于酣饮狂欢，在乐器上，前者仍是横吹曲所用鼓、笳，后者更加入欢庆所用的笙竽。两者同时掌握了乐府诗“感于哀乐，缘事而发”的特质，更以知识分子的高度提出切中时弊的议论，如范梈所云：“前后出塞皆杰作，有古乐府之声而理胜。”[①]至于两者的情辞变化，历来论者已多，如明张綖云：

> 前《出塞》盖言哥舒翰凉州之兵，其辞悲；后《出塞》盖言安禄山幽州之兵，其辞乐。悲则犹以为悼，而乐则佳之矣。老子曰：佳兵不祥。禄山将谋叛，轻予滥赏以悦士卒，人趋于利，故佳兵焉。[②]

由情苦辞悲转为气豪辞乐，人民也由畏恶战伐而转向贪功幸进。面对时代风气的转变，杜甫的忧危虑乱，除了反映民情世风，还具有向主政者进谏的意味，浦起龙即由此阐发前、后《出塞》的写作旨趣：

> （后《出塞》）五诗如前《出塞》逐层下，但交河之役，其情苦，故叙别家在路特详；蓟门之役，其气豪，故叙跋涉行程较略。又河陇之开边，其祸犹缓，故纡徐入后，以遏人主喜功之心；渔阳之促叛，其祸已迫，故恳切具陈，以明即日凶锋之炽，忧愈急，词愈危，有祖伊奔告之苦衷焉。[③]

一方面藉由出塞行程的详略，映现出从征者的心情，另一方面则透显出“遏人主喜功之心”与忧急奔告的苦衷，更在诗中寄寓君、臣、民三位一体的国家观，发表对国与国之间的疆界与战争的独特见解。诚如元稹《乐府古题序》所称乐府有“选词以配乐，非由乐以定词”者，[④]自然不能以古题古声限定内容，是以杜甫《出塞》虽用旧题，而内容则是时事，更假乐府之声而入之以理，故虽涉议论而不觉其碍。值得注意的是，此后杜甫虽不再采用乐府古题，仍持续关注与时事有关的诸多议

---

① 引自杨伦《杜诗镜铨》，第3卷，第130页。

② 详见张綖撰《杜工部诗通附本义》，台北，大通书局，1974。

③ 详见浦起龙《读杜心解》，第1-1卷，第14页。

④ 详见元稹撰《元稹集》，第23卷，第254-255页，台北，汉京文化公司，1983。

题，元稹即肯定杜甫以“即事名篇，无复依傍”的写作精神，另创新题乐府，写下许多诸如《兵车行》、《丽人行》、《哀王孙》、《哀江头》、《悲陈陶》、《悲青坂》、《塞芦子》、《彭衙行》、《洗兵马》、《留花门》、《杜鹃行》、《冬狩行》及三吏、三别等乐府性质浓厚的名篇，涵摄了包括国事、家事、天下事等伦常与变故，汇聚成时代的长河。至于杜甫少作古题乐府的原因，或可由刘勰《文心雕龙》以诗与乐府分属不同文体加以理解。刘勰在《明诗第六》强调“感物吟志”、“持人情性”，可怨可刺，可以任气使才，更进而发展成“洒笔以成酣歌，和墨以藉谈笑”（《时序第四十五》）的诗人群体，相对地，《乐府第七》就显得保守许多，云：

> 匹夫庶妇，讴吟土风，诗官采言，乐盲被律。志感丝篁，气变金石。是以师旷觇风于盛衰，季札鉴微于兴废，精之至也。夫乐本心术，故响浃肌髓，先王慎焉，务塞淫滥。①

歌谣是人类抒发、传达与引动情感最常见的媒介，不同地区的地理环境、自然生态、生活方式，形塑出浓郁的乡土气息。当地居民在生活历程中，藉由歌谣的相互激荡而获得共鸣，反映出地方共有的性格、情感、信仰与活力，有其地方性与集体性的文化特质。如果说，诗人作诗强调个人独创性的表现，乐府显然着重在传统的保留，对于乐府的郑重，也就是对庶民素朴心声的护惜。因此，当杜甫选择乐府古题进行创作时，体会乐府诗所反映的民情风俗，而以古题写时事，尝试体贴、捕捉当时的民情风尚，使乐府古题不仅只是藉古抒怀、感慨系之，而仍然具有承载“当代”的活力。也因为诗人的创作，除了“广求民瘼，观纳风谣”的政教功能，也同时发挥议论时政的积极意义，表达了诗人对国家体制、社会风尚、百姓幸福的关怀与思考。这样的发展，使乐府诗由文人拟作的古体，再度活化成具有“当代”意义的诗歌。

五、结语

杜甫藉由乐府古题写作的前、后《出塞》，共计十四首，在古辞

① 刘勰撰，王礼卿通解《文心雕龙通解》，第119页，台北，黎明文化公司，1986。

所摹写的戍边生涯基础上，由“事件”扩大到对事件背景的探讨，已涉及历史发展、国家观念、战争本质等议题的讨论，更藉由胡／汉、军／民、治人者／治于人者等多元身份的交会与对话，进一步思考到最根本的结构性问题，显然远远超出历来文人拟作《出塞》所侧重的塞外风光、昂扬精神或思归之情。由前《出塞》的九首，到间隔三年的后《出塞》五首，杜甫关注的层面既有其延续性，更随时加入时事变迁与民情变化，有如纳百川的大河一般，滔滔莽莽，特别是将对人类命运的思考倾注于作品中，汇聚成史诗一般的时代交响曲，使这一以《出塞》为题的连章组诗，在结构与内容铺陈上更见完整性与丰富性。

全文先从几个角度进行讨论，其一，《出塞》探源：胡／汉、军／民的流动与转换；其二，古题与时事：游走于古／新题乐府之间；其三，前、后《出塞》：由分解到连章的大河效应。有关前、后《出塞》的论析，特别以连章诗的视角，先就前《出塞》九首与后《出塞》五首的关注面向逐一分析，再进一步结合前、后《出塞》十四首诗，详加探析其所产生的大河效应。杜甫这一系列古题乐府的完成，清楚映现出唐朝由盛而衰的转折关键，安史之乱的爆发，让杜甫有机会走上朝廷的政治舞台，也使杜甫持续发展直接反映现实的新题乐府，写出更多有关国家体制与人类命运的作品。而短暂的京城仕宦，杜甫终究选择辞官远离京城，在恣意漫游中，以足迹践履国土、拥抱黎民，以一生漂泊探寻“国家”的意义，留下具有“推见至隐，殆无遗事”特质的“诗史”，[①]更汇流而成有如大河一般的磅礴史诗。

作者简介：廖美玉，台湾大学中国文学博士，曾任成功大学中国文学系主任，现任成功大学中国文学系教授。著有《中古诗人夜未眠》、《回车：中古诗人的生命印记》等专书，及单篇论文数十篇。

---

① 详见晚唐孟棨《本事诗·高逸第三》，丁福保编《历代诗话续编》本，第14-15页，台北，木铎出版社，1988。

武则天郊庙歌辞的政治观察

◇ 李宝玲
（台湾，逢甲大学人文社会学院，40724）

提　要：作为古老封建中国社会唯一出现的女皇帝，武则天无疑是中国历史上最引人注目的焦点。她克服了一次一次凶险的宫廷争斗，突破一个专为男性设计，长久以来重男轻女的文化结构，在讲究士族阶级的男性社会奋战，最后成为他们的领导者，整个政权的取得过程，实未必易于以武力革命取得政权者。而唐朝的历史，有超过六分之一的时间是武则天参与主导。本文将通过对武则天郊庙歌辞的创制观察，说明其政治操作的一面，从作乐思想的本质及其郊庙歌辞的政治实践两部分，如何利用并强化"祯祥——天符——帝业"的概念，为她的帝王之道顺利铺路。

关键词：唐代　武则天　作乐思想　郊庙歌辞　音乐政治学

前言

作为古老封建中国社会唯一出现的女皇帝，武则天无疑是中国历史上最引人注目的焦点。武则天虽然不是利用武力革命的方式取得政权，但从她十四岁（贞观十三年，639）进宫，后来成为唐太宗的才人，太宗死后（贞观二十三年，649）与其他嫔妃寄身感业寺为尼，却在唐高宗的王皇后与萧淑妃的争宠过程矛盾中，败部复活，被接入宫中（永徽元年，650），她不仅很快进封为昭仪，更开始参与政事（永徽五年，654），来年（永徽六年，655）更在高宗与群臣的"废王立武"争议中，登上皇后的舞台。显庆五年（660）后，更进一步代替身体状况不佳的高宗，管理朝政，直到高宗驾崩（弘道元年，683）。高宗死后，武则天的大权并未交付给继位的中宗，她继续以皇太后的名义临朝称制，后来索性废了中宗，改立睿宗（文明元年，684），并要求睿宗避居别殿，不得预闻政事，同时迁都洛阳。从此更积极展开建国的准备，经过了六年之久，一切水道渠成，武则天改唐为周，成为中国唯一的女皇帝，建

立一个没有经过武力革命的新朝代（天授元年，690）。直到神龙元年（705）张柬之等人密谋发兵，逼退武则天，迫其迁居上阳宫后病逝，享年八十二。综观其一生，从永徽五年（654）开始参与政事，到神龙元年（705）退位为止，前后足足有五十年，就唐朝的历史而言，有超过六分之一的时间是由武则天参与主导，武则天任皇帝的时间虽然只有十五年（神龙元年，705），实际管理朝政的岁月却长达四十五年。从她登上后位到改唐为周共花了长达三十五年的准备，克服了一次又一次凶险的宫廷争斗，突破一个专为男性设计，长久以来重男轻女的文化结构，在讲究士族阶级的男性社会奋战，最后成为他们的领导者。就整个政权的取得过程，实未必易于以武力革命取得政权者。综观武则天的经营，其成功之处除了在于有效地运用权力转化，[①]更能在既有的体制下，善于因应改造，发展出一套有利于她的策略，本文将通过对武则天郊庙歌辞的创制观察，说明其政治操作的一面。

一、作乐思想的本质

《礼记·乐记》云："王者功成作乐，治定制礼：其功大者其乐备，其治辩者其礼具。"[②]这是最普遍被接受的儒家作乐理论，可见作乐是必须在"王者功成"的条件下，方可进行。《左传·昭公二十一年》载："春，天王将铸无射。泠州鸠曰：'王其以心疾死乎！夫乐，天子之职也。……天子省风以作乐。'"[③]《论语·氏篇》孔子也说："天下有道，则礼乐征伐自天子出；天下无道，则礼乐征伐自诸侯出。"《礼记·乐记》所指的"王者"，是必须具备天子身份之人。而《礼记·中庸》会假孔子说："虽有其位，苟无其德，不敢作礼乐焉；虽有其德，苟无其位，亦不敢作礼乐焉。"[④]由此可知，光具备天子之位，是不够的，还要加上有德的条件，有位有德，始可拥有作乐制礼的权利。

为什么拥有"作乐制礼"权利的根据，需要如此崇高的标准？

---

① 关于武则天从登上后位到易唐的三十五年，即帝位之前，如何从强权转化成法权的过程，笔者曾撰写《武则天君主文化表现》一文，发表于2009年5月23、24日由逢甲大学主办的"古典与现代——文化表现"学术研讨会。

② 阮刻《十三经注疏》本卷三七，页17A，台北，艺文印书馆影印，1976。

③ 阮刻《十三经注疏》本卷五十，页1B–2A，台北，艺文印书馆影印，1976。

④ 阮刻《十三经注疏》本卷五三，页9B，台北，艺文印书馆影印，1976。

《易·豫卦》："豫，利建侯行师。"其象辞曰："雷出地奋，豫；先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考。"[1]何谓"利建侯"？《易·屯卦》卜辞："屯，……利建侯。"[2]《说文》："屯，象草木初生。"[3]"建侯"为国之初立，故屯卦初九爻辞谓"盘桓，利居贞，利建侯"，[4]以盘桓建侯解屯卦之初爻，说明建国不易，须待时而后动，所以，"建侯"者，可以理解为建立政权。"行师"意指军队出征，"建侯行师"指通过征战方式建立政权。至于象辞所言"雷出地奋"，程颐谓："雷者阳气奋发、阴阳相薄而成声也。阳始潜闭地中，及其动则出地。奋，震也，始闭郁，及奋发则通畅和豫，故为豫也。坤顺震发，和顺积中而发于声，乐之象也。"[5]雷为声之象，和为乐之情。将原本和豫积中之情，发为如雷之有象之声，此即作乐。国家建立之初，亟需作乐，作乐即是崇德的表现，崇德可得天佑。[6]

乐以致和是儒家音乐思想的根本，国家建立之初求乐声之"和"。法人贾克·阿达利（Jacques Attali）在他所主张的音乐政治经济学表示"音乐源起于仪式的杀戮（meurtrerituel），它是仪式杀戮的模拟(simulacre)，牺牲的次要形式，改变的宣告者。……我们可以看出音乐是宗教和政治权力的一种表征，它意味着秩序，但同时也预示了颠覆。"[7]而且"所有音乐与任何声音的编制都是创造或强化一个团体、一个集体的工具，将一个权力中心与其附属物连结起来。更广泛的说，它是权力——不论何种形式——的附属物。"[8]音乐是文化的一环，且作为政治权力的附属。功成作乐是王者为了寻求一种文化认同的方式，因为文化认同是国家认同的基础。"正是透过文化，宰制者才能稳固其

---

① 阮刻《十三经注疏》本卷二，页34A–35B，台北，艺文印书馆影印，1976。

② 阮刻《十三经注疏》本卷一，页29A，台北，艺文印书馆影印，1976。

③ 段玉裁《说文解字注》第一篇下，页1A，台北，万卷楼，1989。

④ 阮刻《十三经注疏》本卷一，页29A，台北，艺文印书馆影印，1976。

⑤ 程颐《易程传》，第73页，台北，世界书局影印旧刊本，1962。

⑥ 可参考张强《〈安世房中歌〉教化思想考论》中认为"《尚书·周书》中，'德'字出现的频率最高，有'敬德'、'明德'、'秉德'、'怀德'、'中德'、'元德'等词汇，一个总的原则是天佑有德。"《江苏社会科学》，2000年第4期，第133页。

⑦ 贾克·阿达利（Jacques Attali）著，宋素凤、翁桂堂译《噪音——音乐的政治经济学》，第3页，台北，时报文化，1995。

⑧ 贾克·阿达利（Jacques Attali）著，宋素凤、翁桂堂译《噪音——音乐的政治经济学》，第5页，台北，时报文化，1995。

宰制。”[①]

著名的社会学家布赫迪厄认为，社会关系也可以视为是任意的文化之间的竞争关系，除非永远只靠武力来维持，否则，所有的社会宰制都必须被承认及接受为合法的宰制。宰制阶级善于经营区别性以突出自己的身份，不但将其对社会的观点强加于所有人身上，且合法化他们这些特定的观点。宰制阶级决定什么是合法文化。合法性的文化，就成为所有社群及所有社会施为者所要面对的最重要的问题，因为这牵涉到现存秩序的维持或改变，也就是说，权力关系的维持或推翻。所以社会现实也是一种意义的关系，而不只是权力的关系，这表示社会关系需要一种象征权力的运用，以灌输某种意义，使其成为合法的意义，同时，掩饰作为其力量根基的权力关系。[②]作乐是一种权力的象征，当然这种象征的本质是想象的。“随着对国家的治理进入相对稳定的时期，制礼作乐开始与国家政治力结合起来，成为一种政治控制的‘软’手段。”[③]这就是在中国《礼记》中所说的：“礼乐刑政，其极一也，所以同民心而出治道也。”[④]

《乐记》中所揭橥的音乐本质，如“乐以和其声”、“乐和民声”、“乐又同，则上下和矣”、“治世之音安，以乐其政和；乱世之音怨，以怒其政乖；亡国之音哀，以思其民困。声音之道，与政通矣”，[⑤]由此可见，在对国家的建立或治理方面，功成作乐不仅仅是帝王歌功颂德的一种形式，也是其确立王朝政权的一个必不可少的环节。但是，在中国特有的天人相应的宇宙秩序观的影响下，音乐除了作为统治阶层的政治权力工具之外，还具有沟通神人的重要功能。《乐记》云：“乐者，天地之和也”、“大乐与天地同和，……和故百物不失。”[⑥]这解释了音乐在政治上的根本重要性，音乐宣示出一种由自然宗教所提供的真实意象的理想

---

① 参见朋尼维兹（Patrice Bonnewitz）著，孙智绮译《布赫迪厄社会学的第一课》，第 120 页，台北，麦田出版社，2002。

② 参见朋尼维兹（Patrice Bonnewitz）著，孙智绮译《布赫迪厄社会学的第一课》，第 76、120、127 页，台北，麦田出版社，2002。

③ 赵小华《唐代郊庙歌辞的政治功利思想分析》，第 224 页，《淮阴师范学院学报》第 29 卷，2007 年第 2 期。

④ 阮刻《十三经注疏》，本卷三七，页 3B，台北，艺文印书馆影印，1976。

⑤ 阮刻《十三经注疏》，本卷三七，页 4A–4B，台北，艺文印书馆影印，1976。

⑥ 阮刻《十三经注疏》，本卷三七，页 13B，台北，艺文印书馆影印，1976。

秩序的可能。薛居正《旧五代史》云："古之王者，理定制礼，功成作乐，所以昭事天地，统和人神。历代以来，旧章斯在。"[①]功成作乐思想的另一个鲜明的动机，就是要察知上天是否接受认可新的政权，透过神圣仪式取得政权的正当性。所以，作乐的最终目的就是《易·豫卦》象辞所说的，为了要"殷荐之上帝，以配祖考"。

中国自周代就建立了以"天命"作为取得政权的依据，并将道德带入其中。"对君临天下的人间帝王所作的'天子'之称呼，既反映了其奉天承命、受命于天进行统治的合法性，也反映出他是凡人与天界进行交往和沟通的中介，故往往被人们寄予厚望。此二者集中而突出地体现在'夫受命承天，崇致敬于明祀'[②]的祭祀天地的仪式中。"[③]《左传》昭公四年："先王务修德音，以享神人。"[④]有位有德的先王，在政权初定后，要寻求上天的接纳，必须在形式上获得上天的授予，故"帝王承天，必崇告以典"[⑤]一语道破天人沟通的方式，作乐于是被提高到关乎政权转移的高度，对下，作乐以和民声；对上，乐以殷荐上帝，帝王透过作乐取得神圣的身份，巩固政权转移的正当与合法，统合人神，并以之昭天下。

《乐记》云："若夫礼乐施于金石，越于声音，用于宗庙社稷，事乎山川鬼神。"[⑥]上古礼乐文化是从祭祀文化的基础上发展而来。《汉书》所云："帝王之事，莫大乎承天之序。承天之序，莫重于郊祀。古圣王尽心极虑，以建其制。"[⑦]郊祀仪式制度的建立与举行，代表国家秩序趋于稳定，也难怪帝王要尽心极虑。在祭祀仪式的过程中，最能产生具体且巨大感染力的，就是乐歌的部分，"自汉郊祀歌十九章以来，历代仪式乐歌中营造神灵下降的神秘肃穆气氛，宣扬受命于天的思想，推

---

① 薛居正《旧五代史》，第144卷，"乐志上"，页1923，北京，中华书局，1975。

② 董诰《全唐文》，第22卷，页15B-16B，北京，中华书局，1983。

③ 见赵小华《唐代郊庙歌辞语境下的祭礼分析》，第43页，《唐都学刊》第21卷，2005年第6期。

④ 阮刻《十三经注疏》本卷四二，页20A，台北，艺文印书馆影印，1976。

⑤ 董诰《全唐文》，第22卷，页15B-16A，北京，中华书局，1983。

⑥ 阮刻《十三经注疏》本卷三七，页16B，台北，艺文印书馆影印，1976。

⑦ 班固《汉书》，第25卷下，《郊祀志》，页16B，台北，台湾中华书局，1965。

崇君王文治武功，铺叙祭祀的繁琐程序，形成一种较固定的套式。”①赵小华指出在整个祭祀大典活动过程中，对象抉择、表现形式、祝祷语词、音乐歌舞等等，往往表现出深层的价值判断。因此，祭祀活动不仅仅是单纯地拜天求神，仪式底层隐藏着强烈的现实功利需求。这一点，在以祭祀活动作为创作出发点的郊庙歌辞中，表现得淋漓尽致。一方面，郊庙歌辞不断地以突出、重现帝王受命于天的祥瑞、祯符、吉祥预兆等的方式来表达天人合一的观念，用以强调世俗帝王承天受命、进行政治统治的合理性。另一方面，郊庙歌辞的整个内容又是指向人神交往、沟通的过程，尤其侧重帝王崇德报功，将自己的功德善行禀报于上天，以便得到天地的护佑，从而达到天人关系的互通有无、亲密无间。②音乐的本质有隐喻的向度，正是透过郊庙歌辞的观察，我们更能了解其中的政治意涵。

二、武则天郊庙歌辞的政治实践

如果我们不仅仅只于把音乐当成研究的对象，而是将它视为体认社会文化的一条途径，一个理解的工具，就会拥有不同的视野。中国传统的教化，常以礼乐为内容，唐代制度文化的主脉更是强调礼乐文化，唐太宗将他与群臣讨论礼乐的心得，写成《颁示礼乐诏》，③作为唐初礼乐制度基础的政策性宣示。在《颁示礼乐诏》中，唐太宗表示：

> 先王之辨方正位，体国经野，象天地以制法，通神明以施化。乐由内作，礼自外成，可以安上治民，可以移风易俗，揖让而天下治者，其惟礼乐乎。……雅道沦丧，历兹永久。朕恭承明命，嗣膺宝历，惧深驭巧，情切纳隍，凭宗庙之灵资股肱之力，上下交泰，遐迩乂安，率土阽危。……夕惕在怀，盖知礼乐之情者能作，识礼乐之文者能述，作者之谓圣，述者之谓明。朕虽德谢前

① 王志清《仪式乐歌承载下的历史与文化读本》，《求索》，第171页，2006年第9期。

② 见赵小华《唐代郊庙歌辞语境下的祭礼分析》与《唐代郊庙歌辞的政治功利思想分析》二文。《唐代郊庙歌辞的政治功利思想分析》，《淮阴师范学院学报》第29卷，2007年第2期。

③ 董诰《全唐文》，第6卷，页1A–1B，北京，中华书局，1983。

王，而情深好古。……故广命贤才，旁求遗逸，探六经之奥旨，采三代之英华。古典之废于今者，咸择善而修复。新声之乱于雅乐者，并随违而矫正。莫不本之人心，稽乎物理，正情性而节事宜，穷高深而归简易。用之邦国，彝伦以之攸叙。施之律度，金石于是克谐。今修撰既毕，可颁天下，俾富教之方。

此篇诏书，开宗明义就说明其所根据的精神，源自于《周礼》的“惟王建国，辨方正位，体国经野，设官分职，以为人极”。[①]充分体现出唐太宗情深好古的一面，他认为由乐从内、由礼从外，则可安上治民，移风易俗。但历史的教训，却是显示长久以来的雅道沦丧，所以，不得不对礼乐施行的情况彻底检讨。唐太宗更引《乐记》“盖知礼乐之情者能作，识礼乐之文者能述，作者之谓圣，述者之谓明”之言，自我期许，希望自己在礼乐制度的发展过程，做一个理论与实务兼具的尖兵。许总在《唐诗体派论》中说：“唐太宗主要是重实际事业的政治家，其倡导经术、风雅，实质是与政权建设相适应的文化建设的需要。”[②]《旧唐书》记载武则天“素多智计，兼涉文史”，[③]礼乐制度与政权的微妙关系，从古来的发展及唐太宗的重视，必然成为武则天善加利用的政治资本。

武则天既是一位涉略文史甚深之人，又是一位深谙权谋的政治家，她懂得利用文学来打击儒学，可是同时又可以操弄儒家所制定的诸多仪法，巩固自己的权位，扩大自己的政治实力。最重要的是，她更懂得利用操纵舆论，使新得势的地位强化与合法化。从利诱和胁迫，软硬兼施的办法，加上教育和宗教的制度支配使用，以及大众传播的媒介和朝廷舆论的制造等，都可以成为取得新政权的宣传手段。郊庙歌辞的创制，是武则天用以操纵共同意识的概念的实践。武则天传世诗歌以郊庙祭祀乐最多，这些作品都创制于光宅元年（684）之后的洛阳，更多集中在改唐为周政权转移前后。郊庙歌辞，系古代帝王祭祀天地、宗庙、明堂、社稷等大典时所用的歌辞，是一种集诗歌、音乐与舞蹈于一体的综合艺术形式。[④]郊庙歌辞可以算是一种完全等同仪式化的乐歌，并且与祖先

① 阮刻《十三经注疏》本卷二八，页1A，台北，艺文印书馆影印，1976。

② 见许总《唐诗体派论》，第29页，台北，文津出版社，1994。

③ 刘昫等《旧唐书》，第6卷，《则天皇后本纪》，第115页，北京，中华书局，1975。

④ 赵小华《唐代郊庙歌辞的政治功利思想分析》，第224页。

崇拜的观念息息相关。费孝通以为“每一家族以祖先祭祀代替宗教崇拜。家长又是祭祖时的主祭者。祭文上‘嗣孙某某偕男某某’的‘嗣孙某某’无疑是现任家长，以他为主，率领子孙‘致祭于历代祖先之位前’。家族内妇女不能参与这事。非天子而祀天，非家长而祭祖，同有僭越嫌疑。”[①]武则天郊庙歌辞创制的重要意义，便是她突破了自古以来祭祀的最大禁忌，由女性主持祭祀的一切事务，在武则天以前的中国，这是绝无仅有的事。

恰如克莉丝蒂娃指出的那样，女性若想进入这种为男性把持，为男性服务的话语体系，只有两种途径：要么，她借用他的口吻，承袭他的概念，站在他的立场，用他规定的符号系统所认可的方式发言，即作为男性的同性进入话语；要么，用“不言”来言说，用异常的语言来“言说”，用话语系统中的空白、缝隙及异常的排列方式来“言说”。[②]武则天的郊庙歌辞创制的重大意义，便是她完全进入男性话语的系统发言，用男性的口吻、男性的概念、男性的立场，却又成功地操弄、颠覆整个男性世界。《旧唐书·音乐志》记载：“贞观二年（628），太常少卿祖孝孙既定雅乐，至六年（632），诏褚亮、虞世南、魏征等分制乐章。其后至则天称制，多所改易，歌辞皆是内出。”[③]

武则天创制的郊庙歌辞共有五组，分别为《则天皇后永昌元年大享拜洛乐章十五首》、《则天大圣皇后享明堂乐章十二首》、《则天大圣皇后崇先庙乐章一首》、《则天皇后享清庙乐章十首》与《则天大圣皇后大享昊天乐章十二首》，共五十首。就创制的动机观察，每一首作品都充满政治意图。《旧唐书》云：“（垂拱四年，688）夏四月，魏王武承嗣伪造瑞石，文云：‘圣母临人，永昌帝业’，令雍州人唐同泰表称获之洛水。皇太后大悦，号其石为‘宝图’，擢授同泰游击将军。五月，皇太后加尊号曰圣母神皇。秋七月，大赦天下。改‘宝图’曰‘天授圣图’，封洛水神为显圣，加位特进，并立庙。就水侧置永昌县。天下大酺五日。……十二月己酉，神皇拜洛水，受‘天授圣图’，是日还宫。”[④]这组作于永昌元年（689）的《则天皇后永昌元年大享拜洛乐章十五首》，

---

① 见费孝通《皇权与绅权》，第110页，收录于周谷城主编《民国丛书》，第14册，上海，上海书店，1991。

② 见孟悦、戴锦华著《浮出历史的地表》，第14–15页，台北，时报出版社，1993。

③ 刘昫《旧唐书·音乐志》，第30卷，第1089页，北京，中华书局，1975。

④ 刘昫《旧唐书》，第6卷，《则天皇后本纪》，第119页，北京，中华书局，1975。

主要是强化这一个宣传天命不可多得的机会。就此一事件而言，对当时的朝中大臣影响甚大，留下的相关作品也不少，如杜审言《大酺》五律、七律各一首；陈子昂《洛城观酺应制》；沈佺期《则天门观赦改年》。李峤有《为百寮贺瑞石表》，崔融有《进洛图颂表》，[①]这些作品不断重复宣传符瑞的概念，杰豪·蓝思基说："宣传（propaganda）或操纵共同意识的概念，真是社会阶层化综合理论中一个重要的部份。一个有魄力聪明的当权者，利用这些方法，通常可以在短短几个月或几年的时间，使他们的地位变得功德恩泽普天下那样的合法性。"[②]

《则天皇后永昌元年大享拜洛乐章十五首》的主要内容，反复重申"天授圣图"的符瑞之征，如第二首《设礼用致和》[③]中说："神功不测兮运阴阳。包藏万宇兮孕八方。天符既出兮帝业昌。愿临明祀兮降祯祥。"第六首《受图用显和》："顾德有惭虚菲。明祇屡降祯符。汜水初呈秘象。温洛荐表昌图。玄泽流恩载洽。丹襟荷渥增愉。"第十四首《送神用归和》："包涵动植兮顺荣枯。长贻宝贶兮赞璇图。"文字中不难阅读出武则天将"祯祥—天符—帝业"的关系做更紧密的结合，好为她日后的帝王之道铺路。另一点值得注意的是，这组诗创制于改唐为周之前，全诗的叙述口吻仍以李唐国祚方式进行，如第一首《设礼用昭和》开头说："九玄眷命。三圣基隆。奉承先旨。明台毕功。"第五首《拜洛用显和》："菲躬承睿顾。薄德忝坤仪。干干遵后命。翼翼奉先规。"第十首《武舞用德和》："幸承三圣余。忻属千年始。"这种表现口吻与《则天皇后享清庙乐章十首》大异其趣。

从表面上的文字看，武则天的《则天皇后永昌元年大享拜洛乐章十五首》仍在唐代朝廷的体制之下进行，但实际却如孙晓辉所指出的：

> 从这组《拜洛乐章》可以看出：武则天改唐《十二和》乐曲名，为周《十二和》。……通过这组乐章分析，武周《十二和》全部出现在这组《则天皇后永昌元年大享拜洛乐章十五首》：设礼用

---

① 杜诗见《全唐诗》第62卷，陈诗见第48卷，沈诗见第96卷。李文见《全唐文》第243卷，崔文见第217卷，台北，文史哲出版社，1987。

② 参见杰豪·蓝思基著、王庆力译《权力与特权》Ⅰ，第95－96页，台湾，远流出版事业股份有限公司，1990。

③《全唐诗》第12卷第107页此诗题仅标《致和》，据《旧唐书》第30卷第1113–1115页《音乐志》补，本文所引此组诗作皆然，台北，文史哲出版社，1987。

《昭和》、《致和》、《咸和》，承舆初行用《九和》，拜洛用《显和》，受图用《显和》，登歌用《昭和》，迎俎用《敌和》，酌献用《钦和》，送文舞出迎武舞入用《齐和》，武舞用《德和》，撤俎用《禧和》，[①]辞神用《通和》，送神用《归和》、《又归和》。试比对贞观年间褚亮等作制《夏至祭皇地祇于方丘乐章八首》：迎神用《顺和》，皇帝行用《太和》，登歌奠玉帛用《肃和》，迎俎用《雍和》，皇帝酌献饮福用《寿和》，送文舞出迎武舞入用《舒和》，武舞用《凯安》，送神用《顺和》，可知周武的确更换了《十二和》曲名。[②]

这就是武则天惯用的手法，例如她祭先蚕却率百官，在高宗的封禅礼担任亚献；根据唐太宗《帝范》上"建言十二事"，却杂入对自己有利的政策；对佛教的推动包括建佛寺及译佛经，却另有目的造奉先寺的卢舍那大佛像，各州敕立大云寺，崇华严宗，改译《大云经》等，都是利用原先既有的合法制度，再暗度陈仓，达到自己的政治目的。[③]

同样的手法，紧接着出现在建设明堂一事上。[④]武则天所造的明堂并不是按照诸儒的建议所造，从它"万象神宫"之称号亦可推知。福安敦直接用"佛教化明堂"来说明武氏"明堂"的性质及功用，古正美也指出明堂也是武氏以佛教建国及立国的官方布政之地。[⑤]《旧唐书》："（垂拱）四年（688）春二月，毁干元殿，就其地造明堂。……十二月，明堂成。永昌元年（689）春正月，神皇亲享明堂，大赦天下，改元，大酺七日。……载初元年（689）春正月，神皇亲享明堂，大赦天下。依周制建子月为正月，改永昌元年十一月为载初元年正月，十二月为腊月，改旧正月为一月，大酺三日。神皇自以'曌'字

---

① 《全唐诗》第12卷，第108页作"禋和"，台北，文史哲出版社，1987。

② 见孙晓辉《两唐乐书志研究》，第219－220页，上海，上海音乐学院出版社，2005。

③ 详细的论述可参考笔者《武则天君主文化表现》一文，收录于逢甲大学主办《传统与现代——文化表现学术研讨会》，2009年5月23、24日。

④ 有关明堂的建制与功能，在武则天建国所扮演的角色，可参考笔者所撰写《谈武则天时期洛阳的佛寺建制》一文，收录于逢甲大学主办《第二届唐代文化、文学研究及教学学术研讨会》，2009年6月6日。

⑤ 见古正美《武则天的〈华严经〉佛王传统与佛王形象》，收录于《从天王传到佛王传统——中国中世佛教治国意识形态研究》，第257－260页，台湾，商周出版社，2003。

为名，遂改诏书为制书。”[①]可知武则天于载初元年（689）宣告“始用周正”的地方，就在明堂。载初二年（690）正月武则天“受尊号于万象神宫”，之后她每次更改国号及每年的正月国享，也在明堂举行；甚至每次更换其佛王号，也必御“万象神宫”，从史书所载，自永昌元年（689）后，武则天亲享明堂达九次之多，《则天大圣皇后享明堂乐章十二首》就是配合使这些仪式更庄严隆盛而存在，这就是《旧唐书·韦叔夏传》所记录的：“则天将拜洛及享明堂，皆别受制，共当时大儒祝钦明、郭山恽撰定仪注。”[②]

《则天皇后永昌元年大享拜洛乐章十五首》、《则天大圣皇后享明堂乐章十二首》两组诗作都是在武则天夺取政权进入紧锣密鼓的阶段下的产物，一首祀地，一首祭天，在宣传或制造舆论发挥极大作用。即便到武则天改唐为周，仍旧用重制礼仪的策略，持续强化巩固其领导权。《旧唐书》：“（载初元年，689）先蚕改元为天授（690），大赦天下，赐酺七日。乙酉，加尊号曰圣神皇帝，降皇帝为皇嗣。丙戌，初立武氏七庙于神都。追尊神皇父赠太尉、太原王士彟为孝明皇帝。兄子文昌左相承嗣为魏王，天官尚书三思为梁王，堂侄懿宗等十二人为郡王。……二年（691）正月，亲祀明堂。春三月，改唐太庙为享德庙。”[③]《则天大圣皇后崇先庙乐章一首》便是因应立武氏七庙的重大改变而创制的作品。其诗曰：

> 先德谦撝冠昔，严规节素超今。奉国忠诚每竭，承家至孝纯深。追崇惧乖尊意，显号恐玷徽音。既迫王公屡请，方乃俯遂群心。有限无由展敬，奠酭每阙亲斟。大礼虔申典册，苹藻敬荐翘襟。

这首诗除了表现虔敬的祭祀之心之外，值得玩味的是“追崇惧乖尊意，显号恐玷徽音。既迫王公屡请，方乃俯遂群心”数句，说明武则天立武氏七庙及将唐太庙改为享德庙的所有作为，都是为了顺应“王公”之

---

① 刘昫《旧唐书》，第6卷，《则天皇后本纪》，第118–120页，北京，中华书局，1975。

② 刘昫《旧唐书》，第189卷，《儒学下》，第4964页，北京，中华书局，1975。

③ 刘昫《旧唐书》，第6卷，《则天皇后本纪》，第121页，北京，中华书局，1975。

意，而且是经过屡请的程序，她经过十分慎重考虑，不忍让大家失望，才勉为其难接受这些意见，成全大家的心意，这是十分有趣的陈述。而另一组《则天皇后享清庙乐章十首》，就其内容看，也应属于改唐为周立庙时期的作品，诗作中不断出现“帝业初创”的意念。在《第一迎神》[①]中开宗明义说：“建清庙。赞玄功。择吉日。展禋宗。乐已变。礼方崇。”《第二皇帝行》则说：“隆周创业。宝命维新。”《第六送文舞》：“帝图草创。皇业初开。”《第七迎武舞》：“……开基拨乱妖氛廓。佐命宣威海内清。”帝业初创，最是需要透过仪式的程序化和固定化，反映出不可轻易更改、只可恭敬服从的庄重气氛，藉此达到一种神秘的人神沟通之境，并以此巩固政权。

《旧唐书》：“证圣元年（695）秋九月，亲祀南郊，加尊号天册金轮圣神皇帝，大赦天下，改元为天册万岁（695），……万岁登封元年（696）腊月甲申，上登封于嵩岳，改元，大酺九日。……（大足元年701）冬十月，幸京师，大赦天下，改元为长安（701）。……十一月，相王旦为司徒。戊子，亲祀南郊，大赦天下。”[②]从《旧唐书》的记载得知，武则天有两次亲祀南郊的记录，一次是改元为天册万岁时，地点在洛阳。一次是改元为长安时，但地点则在长安。《则天大圣皇后大享昊天乐章十二首》的创制与南郊之祀或封嵩山有关。虽然所有郊庙歌辞的内容都充斥着儒家“祭如在，祭神如神在”的恭敬虔诚本质，但在武则天的所有诗作中，此组诗作这类文字比重最高，如“翘至恳。罄深衷。听虽远。诚必通。”（《第二》）“圜坛敢申昭报。方壁冀展虔情。丹襟式敷衷恳。玄鉴庶察微诚。”（《第三》）“微诚讵幽感。景命忽昭融。有怀惭紫极。无以谢玄穹。”（《第四》）“爰设筐币。式表诚心。”（《第五》）“敢希明德。聿罄庄心。”[③]（《第六》）“陈诚菲奠。契福神猷。”（《第七》）“奠璧郊坛昭大礼。锵金拊石表虔诚。”（《第八》）“荷恩承顾托。执契恭临抚。”（《第九》）“或升或降。惟诚惟实。”（《第十》）“仰惟明

---

① 《全唐诗》标题仅《第一》、《第二》，今根据《旧唐书》第31卷《音乐志》第1149页“校勘记”补。另《第四迎神》应为《第四迎俎》，一并改之，台北，文史哲出版社，1987。

② 刘昫《旧唐书》，第6卷，《则天皇后本纪》，第124–131页，北京，中华书局，1975。

③ 《全唐诗》第5卷第52页作“幸”；第12卷第87页作“聿”，台北，文史哲出版社，1987。

德。敢荐非馨。顾惭非奠。久驰云軿。”(《第十一》) 等，信手捻来，俯拾即是。

除了《则天皇后永昌元年大享拜洛乐章十五首》明显专为垂拱四年（688）“天授圣图”的符瑞而作，其余如《则天大圣皇后享明堂乐章十二首》中有“睿图方永。周历长隆。”(《迎送王公》)，《则天大圣皇后大享昊天乐章十二首》中有“菲德承先顾。祯符萃眇躬。铭开武岩侧。图荐洛川中。”(《第四》)“祯符降昊穹。大业光寰宇。”(《第九》)在武则天的郊庙歌辞中，最大特色在不断重申“天授圣图”所建构出来“祯祥——天符——帝业”的话语谱系。

结语

《诗经·瞻卬》中说：“哲夫成城，哲妇倾城。懿厥哲妇，为枭为鸱。妇有长舌，为厉之阶。乱匪降自天，生自妇人。匪教匪诲，时为妇寺。”说明中国自古以来认为有谋略、多说话、多主意的女人，都会使大局败丧，甚至动摇国本，此诗的结论甚至还说“妇无公事，休其蚕织”。[①]“牝鸡司晨，为家之索”一直深入古代中国人的观念之中，武则天藉由郊庙歌辞的创制，强化“祯祥——天符——帝业”的概念，在仪式重复进行中，复制其为“神圣天子”不可移易的氛围，在体制内的合法制度下，成功地以有德有位者的身份覆盖其女性的身份，颠覆了男性所建立的牢不可破的祭祀制度，最终不仅以女性身份主持祭祀，更是以女性天子的身份主持，也让她的帝王之道顺利推向正当合法迈出了关键一大步。但若就现存武则天的郊庙歌辞来看，所有的诗题皆以“则天皇后”、“则天大圣皇后”命名，完全否定了武则天当时是以“天子”身份进行这些祭祀活动，创制这些郊庙歌辞的。善于在体制内颠覆的武则天，或许在当时是成功的，若将时间拉远拉长，我们更可以看到中国体制结构深层牢固的一面，这应该也是武则天当时始料未及的结果吧。

作者简介：李宝玲（1964－），女，台湾台中人，逢甲大学人文社会学院副教授，东海大学文学院博士，主要从事唐代文学及文化研究。

① 阮刻《十三经注疏》，《毛诗正义》，第18卷，第577页，《大雅》、《瞻卬》，台北，艺文印书馆影印，1976。

元结乐府的“比兴体制”及其对新乐府的意义

——从《春陵行》及相关政论文谈起

◇邓　芳

（日本，东京大学中文研究室）

从盛唐到中唐过渡时期的诗人元结（719–772）的乐府诗创作，及其在新乐府运动中的地位和作用，近年越来越被学界重视。不过，笔者认为还有一些问题值得进一步探讨。比如，为什么创作了大量脍炙人口的新题乐府名作的杜甫，却独对元结的《春陵行》这篇艺术水平不高的乐府大加称赞？杜甫称《春陵行》为“比兴体制”以及“微婉顿挫之辞”，原因何在？对于中唐诗歌高潮中的新乐府运动，元结最具有开创性的、最重大直接的贡献究竟在哪里？本论文试图从这些问题出发，对元结的乐府诗进行讨论。

一、从乐府诗与政论文的配合看“比兴体制”

元结最有名的诗作当属受到杜甫大力称道的《春陵行》。兹引全文如下：

> 癸卯岁，漫叟授道州刺史。道州旧四万余户，经贼已来，不满四千，大半不胜赋税。到官未五十日，承诸使征求符牒二百余封，皆曰：“失其限者，罪至贬削。”于戏，若悉应其命，则州县破乱，刺史欲焉逃罪；若不应命，又即或罪戾，必不免也。吾将守官，静以安人，待罪而已。此州是春陵故地，故作《春陵行》以达下情。
>
> 军国多所需，切责在有司。有司临郡县，刑法竞欲施。供给岂不忧，征敛又可悲。州小经乱亡，遗人实困疲。大乡无十家，

大族命单羸。朝餐是草根，暮食仍木皮。出言气欲绝，意速行步迟。追呼尚不忍，况乃鞭扑之。邮亭传急符，来往迹相追。更无宽大恩，但有迫促期。欲令鬻儿女，言发恐乱随。悉使索其家，而又无生资。听彼道路言，怨伤谁复知。去冬山贼来，杀夺几无遗。所愿见王官，抚养以惠慈。奈何重驱逐，不使存活为！安人天子命，符节我所持。州县忽乱亡，得罪复是谁。逋缓违诏令，蒙责固其宜。前贤重守分，恶以祸福移。亦云贵守官，不爱能适时。顾惟孱弱者，正直当不亏。何人采国风，吾欲献此辞。①

《春陵行》是元结于广德二年（764）在“春陵故地”道州担任刺史时所作。诗序讲述了元结到道州任上之后，目睹道州民不聊生的惨况而不忍再对百姓征收赋税，于是决定守官待罪，并且希望作这首诗“以达下情”。诗歌本文基本上是对战乱后民生凋敝的景况的铺陈叙述，着意描述了百姓的生活惨境和心中怨苦。这首诗在艺术上比较朴素，但继承了汉魏乐府中多用对话、独白和截取片断情节的方式，选取典型人物和典型场面进行描写，比如用“大乡无十家，大族命单羸”写大乡大族尚且不保的深刻惨状；用“朝餐是草根，暮食仍木皮”表现生活的极度贫困，用“出言气欲绝，意速行步迟”表现疲敝濒死的极端状态，从而以生活中典型的场面片断概括出具有普遍性的社会现象，并以第三人称的视点和客体化的场面进行叙述，这些都是汉乐府中常见的表现手法。并且，这首诗和杜甫的许多三字题歌行体的新题乐府一样，在标题上采用了“即事名篇，无复依傍”②的制题方式，因本诗作于“春陵故地”而制作《春陵行》之新题，这又具有新乐府的典型特征。在体裁上，《春陵行》与元结自己早期的《系乐府十二首》之仿古乐府及《补乐歌十首》之仿诗经的体式不同，采用了歌行体，这种新题“行”诗也正是新乐府最广泛采用的体裁。虽然郭茂倩《乐府诗集》卷九十六“新乐府辞”中收录的元结的作品，只有《系乐府十二首》和《补乐歌十首》这两组诗，《春陵行》不在其中，但是郭茂倩所说的“新乐府辞”和元、白新乐府的定义以及现在学界对新乐府的界定并不完全一致。按照上文

① 《全唐诗》，第241卷，第2704页，中华书局点校本。

② 参见冀勤点校《元稹集》卷第二十三“乐府古题序”中对杜甫的评价，第255页，中华书局，1982。

的分析，并参考葛晓音先生在《新乐府的缘起和界定》[1]中提出的“新乐府”的界定标准，《春陵行》也完全属于“新乐府”。

在战乱中创作了大量堪称“诗史”的乐府叙事诗的大诗人杜甫，应该正是出于新题乐府创作的共同旨趣，对元结这首《春陵行》给予了极高的评价，其《同元使君春陵行》诗序云：

> 览道州元使君结《春陵行》，兼《贼退后示官吏作》二首，志之曰：当天子分忧之地，效汉官良吏之目。今盗贼未息，知民疾苦，得结辈十数公，落落然参错天下为邦伯，万物吐气，天下少安可待矣。不意复见比兴体制，微婉顿挫之辞，感而有诗，增诸卷轴。

在《同元使君春陵行》的诗歌正文中，杜甫又说《春陵行》和《贼退后示官吏作》为“两章对秋月，一字偕华星”，赞这两首诗歌可以与星月争辉。由于《贼退后示官吏作》以抒发个人情志为主，从标题到内容都与乐府有差距，笔者认为不一定能看作新题乐府。且由标题《同元使君春陵行》可知杜甫评论的重点在《春陵行》，所以本论文仅就《春陵行》加以讨论。杜甫赞其内容能“知民疾苦”，这一点是容易理解的，但是称赞其体式是“不意复见”的“比兴体制”，其语言是“微婉顿挫之辞”，却不禁让人费解。通观元结的《春陵行》以及《贼退后示官吏作》，实际上都没有用到现在一般理解的“比兴”手法，倒可以说全部是用“直陈其事”的“赋”体写成；在语言上也很难说“微婉顿挫”，倒是十分浅显直接。那么杜甫下如此赞语的理由何在呢？这一点不仅是笔者个人的疑问，也是一些通行的文学史、文学批评史在解释中遇到的难题。比如王运熙、杨明先生的《隋唐五代文学批评史》就指出：

> 杜甫赞美元结的诗歌具有“比兴体制”和“微婉顿挫之辞”，着重肯定它们继承了《诗经》美刺比兴和“主文而谲谏”（《毛诗序》）的传统，注意运用诗歌对封建统治者进行讽谕，产生有益于政治教化的作用。元结这两首诗，实际没有采用比兴手法，用的是直写情事的赋体，可见杜甫称赞它们具有“比兴体制”，在于强

---

① 收入《诗国高潮与盛唐文化》，北京，北京大学出版社，1998。

调诗歌创作应当发扬美刺比兴的精神，而不在于是否运用比兴手法。元结这两首诗，内容虽好，但语言质朴，叙事抒情并不生动，艺术成就不算高，杜甫称赞它们“两章对秋月，一字偕华星”，光辉闪耀，主要也是从它们的政治内容和讽谕精神着眼。[①]

这一解释强调出了“讽谕精神”固然不错，但对“比兴体制”的解释却显得生硬牵强，因为杜甫是在肯定了这首诗的内容与精神的前提下，又特意明确赞扬了它的“体制”和“辞”，应该是从体式与语言方面的特色来说的。王、杨二先生却还是将其归为“美刺比兴的精神”、“政治内容”和“讽谕精神”等等，虽然可通，但似有避重就轻之嫌，并未正面解决问题。所以笔者认为，应有必要进一步考察“比兴体制”和“微婉顿挫之辞”的真正内涵。

先说“微婉顿挫之辞”。“沉郁顿挫”作为杜甫诗风之概括虽早已为人熟知，学界关于“顿挫”的解释却莫衷一是，大多认为是指感情的抑扬或声调的起伏或二者兼而有之，也有学者认为是指诗文的章法或者文字的技巧。《文学遗产》2004 年第三期有张安祖的《杜甫沉郁顿挫本意探源》一文，引用陆机《文赋》“箴顿挫而清壮”之句的李善注：“箴以讥刺得失，故顿挫清壮”，说明“顿挫”指曲折委婉的讽喻语言。该文还举出了佛经中的例子来证明“顿挫”也被用来指佛家用巧妙的讽喻警示或劝善世人的一种语言特色。[②]笔者赞同这篇论文的观点，由此来看杜甫称赞元结的“微婉顿挫之辞”，无疑是指元结的诗歌语言具有曲折委婉的讽喻效果，且在对元结的评价中“微婉顿挫”的语言特色又是和“比兴体制”密切联系的。

现在一般认为，“比兴体制”中的“比”和“兴”是根据《诗经》的表现手法和创作经验总结出来的概念。最早见于《周礼·春官·大师》：“教六诗：曰风、曰赋、曰比、曰兴、曰雅、曰颂”，[③]到了汉代《毛诗大序》则将其作为《诗》的“六义”：“故诗有六义焉：一曰风，

① 参见王运熙、杨明《隋唐五代文学批评史》，第 262—263 页，上海，上海古籍出版社，1994。

② 参见张安祖的《杜甫沉郁顿挫本意探源》，《文学遗产》2004 年 3 月。

③ 《周礼·春官·大师》，见《周礼正义》第 23 卷，第 158 页，《十三经注疏》上册，第 776 页，中华书局影印本。

二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂。”[①]但原文中对于“比”和“兴”都没有具体解释。到了东汉，《周礼》的注家郑众郑司农最早提出“比者，比方于物……兴者，托事于物”，[②]后来朱熹在《诗集传》中对郑众的说法有进一步发展：“比者，以彼物比此物也”，“兴者，先言他物，以引起所咏之词也”，[③]将“比”和“兴”作为两种艺术方式，也就是我们现在通常理解的艺术上的“比兴手法”。不过，对唐代影响更大的东汉注家郑玄，虽然在注里引用了郑众的观点，却并不同意郑众的看法，而对“比兴”有另一种解释，他说：“赋之言铺，直铺陈今之政教善恶。比，见今之失，不敢斥言，取比类以言之。兴，见今之美，嫌于媚谀，取善事以喻劝之。”[④]在《毛诗正义》郑笺中也有基本相同的表述。[⑤]由此可知，按照郑玄的观点“比兴”实际上就是一种对政治的“美刺”方式，也就是不把自己对政治的批评和表扬直接表达出来，而采用“比类”和“喻劝”的形式曲折表达意见，从而和“直铺陈今之政教善恶”的“赋”区别开来。唐人贾公彦的《周礼义疏》和孔颖达的《毛诗正义》都采用郑玄说，孔颖达在郑注的基础上进一步谈道：“诗皆用之于乐，言之者无罪。赋则直陈其事。于比、兴云不敢斥言、嫌于媚谀者，据其辞不指斥，若有嫌惧之意。其实作文之体，理自当然，非有所嫌惧也。”[⑥]值得注意的是这里将“赋比兴”三者明确称为诗的“作文之体”，可知唐人将“比兴”确实看作是作诗的“体制”，也就能理解杜甫所说的“比兴体制”就是指不同于直接批评的“赋”体的委婉

① 《毛诗正义》第1卷，第3页，《十三经注疏》，上册，第271页，中华书局影印本。

② 《周礼·春官·大师》，见《周礼正义》卷二十三郑注之引用，第158页，《十三经注疏》上册，第776页，中华书局影印本。

③ 《周礼正义》卷四十五《周礼·春官·大师》注引，清孙贻让撰，第七册，第1843页，北京，中华书局，1983。

④ 《周礼·春官·大师》郑注，见《周礼正义》卷二十三郑注之引用，第158页，《十三经注疏》上册，第776页，中华书局影印本。

⑤ 《毛诗正义》卷一郑注，第3页，《十三经注疏》，上册，第271页，中华书局影印本。

⑥ 《毛诗正义》卷一孔颖达疏部分，汉代郑玄笺，唐代孔颖达疏，第3页，《十三经注疏》，上册，第271页，中华书局影印本。

讽喻之体。比兴说的问题比较复杂，本论文不作展开讨论，[①]在此仅想说明，杜甫所言的“比兴体制”应该就是出于郑玄和孔颖达对《诗经》的解释。

理解了杜甫说的“微婉顿挫”和“比兴体制”之后再看《春陵行》，可以发现元结在这首诗中有微妙的人称转换的问题，诗序是以第一人称写作的，诗歌的前半部分也是第一人称写出的所见所闻所感，但是在“听彼道路言，怨伤谁复知”之后的一段，却是对百姓的“道路言”的直接引用：“去冬山贼来，杀夺几无遗。所愿见王官，抚养以惠慈。奈何重驱逐，不使存活为！”在这里元结仿佛变成了百姓的代言人，将“不使存活为”这样大胆的语言直接以百姓口吻写入诗歌，从而极有力地表达了对朝廷政策的批评和不满。不过，元结在此后的诗句中则又回到官员的立场上表示自己“顾惟孱弱者，正直当不亏”的态度，并且希望统治者能够通过“采诗”知道民情。

为了说明元结乐府诗的“比兴体制”，笔者认为可以参看元结创作于同一时期的《谢上表》和《奏免科率状》两文。从《谢上表》和《奏免科率状》标题可知，二者都是上书给皇帝的奏表，是元结以第一人称，也就是封建官员的立场写作的政治性公文。《谢上表》全文如下：

> 臣某言：去年九月敕授道州刺史，属西戎侵轶，至十二月，臣始于鄂州授敕牒，即日赴任。臣州先被西原贼屠陷，节度使已差官摄刺史，兼又闻奏。臣在道路待恩命者三月，臣以五月二十二日到州上讫。耆老见臣，俯伏而泣；官吏见臣，已无菜色。城池井邑，但生荒草；登高极望，不见人烟。岭南数州，与臣接近，馀寇蚁聚，尚未归降。臣见招辑流亡，率劝贫弱，保守城邑，种山林，冀望秋后，少可全活。臣愚以为今日刺史，若无武略以制暴乱，若无文才以救疲弊，若不清廉以身率下，若不变通以救时须，一州之人不叛则乱将作矣。岂止一州者乎？臣料今日州县，堪征税者无几，已破败者实多；百姓恋坟墓者盖少，思流亡者乃众。则刺史宜精选谨择，以委任之，固不可拘限官次，得之货贿，出之权门者也。凡授刺史，特望陛下一年问其流亡归复几何；田

① “比兴”的说法，在不同时代和不同作家的心目中也有不同的理解，杜甫对“比兴”的理解不是本论文要讨论的内容，可以及徐正英《先秦至唐代比兴说述论》，《西北师大学报·哲学社会科学版》2003年40卷1期。

畴垦辟几何，二年问畜养比初年几倍；可税比初年几倍，三年计其功过，必行赏罚，则人皆不敢冀望侥幸，苟有所求。臣实孱弱，辱陛下符节。陛下必当谨择，臣固宜废归山野，供给井税。臣不任恳款之至，谨遣某官奉表陈谢以闻。①

这是元结赴道州刺史任以后对皇帝写的谢表，其中对时事的讲述和《春陵行》可以相互参照，前面一大半的描写都是在说明"今日州县，堪征税者无几，已破败者实多"这样的事实。但是这篇文章的重点，却在于请求皇帝"刺史宜精选谨择，以委任之"，并且提出了在这种非常时期关于官员考核的具体标准。这篇上表固然也体现了元结为百姓争取利益、"知民疾苦"的胸怀，却只能在选官授官这一点上向统治者提出一些中肯但谨慎恭敬的建议，对朝廷政策却绝无批评和讽谏。

再看《奏免科率状》：

以前件如前。臣自到州，见租庸等诸使文牒，令征前件钱物送纳。臣当州被西原贼屠陷，贼停留一月馀日，焚烧粮储屋宅，俘掠百姓男女，驱杀牛马老少，一州几尽。贼散后，百姓归复，十不存一，资产皆无，人心嗷嗷，未有安者。若依诸使期限，臣恐坐见乱亡，今来未敢征率，伏待进止。又岭南诸州，寇盗未尽，臣州是岭北界，守捉处多，若臣州不安，则湖南皆乱。伏望天恩，自州未破以前，百姓久负租税，及租庸等使所有征率，和市杂物，一切放免。自州破以后，除正租、正庸及准格式合进奉征纳者，请据见在户征送，其馀科率，并请放免。容其见在百姓产业稍成，逃亡归复，似可存活，即请依常例处分。伏愿陛下以臣所奏下议有司，苟若臣所见愚僻，不合时政，干乱纪度，事涉虚妄，忝官尸禄，欺上罔下，是臣之罪，合正典刑。谨录奏闻。②

这篇文章的写作背景和《春陵行》也完全一样，而且文中的"贼散后，百姓归复，十不存一，资产皆无，人心嗷嗷，未有安者"这种对现实的叙述，和《春陵行》诗及序也都可以相互参证。但是这篇文章，一方面是作为刺史的元结在解释自己对道州百姓"未敢征率"的原因，另一方

① 《全唐文》，第380卷，第863页，北京，中华书局，1960。
② 《全唐文》，第381卷，第865页，北京，中华书局，1960。

面也是请求皇帝对于受到战乱侵害的地区采取特殊的税收政策，作为地方刺史的元结在这篇政治奏表中就怎样征收租税，在什么情况下采取什么政策作了非常具体的说明。其思想固然和《春陵行》一脉相承，却重在提出政治和政策方面的建议，而并不强调对政治的批评。

将《春陵行》和作于同一时期、叙述相同事件的《谢上表》与《奏免科率状》相参照，不难发现作为乐府诗的《春陵行》的特色。在这首诗里，元结直接用“道路言”对统治者的赋税制度进行控诉。这种“所愿见王官，抚养以惠慈。奈何重驱逐，不使存活为”的控诉是相当直白大胆的，在他的上书和奏表等政论文中是无论如何不敢出现的。这就显示了乐府诗的一种特殊的政治职能，即其他政治文章所不能取代的“美刺讽兴”的社会功用，也就是杜甫所赞扬的“比兴体制”。笔者认为，元结借寻常百姓的“道路言”批评时政，正符合郑玄所称的“比，见今之失，不敢斥言，取比类以言之。兴，见今之美，嫌于媚谀，取善事以喻劝之”的曲折批评的方法。其诗歌语言虽然直白大胆，却毕竟是托于“道路言”的温柔敦厚，而又包含着讽喻政治的深意，因而堪称“微婉顿挫之辞”。元结在乐府诗中以普通百姓的遭遇和语言真实反映人民的想法和现实状况，让统治者知道百姓中有“不使存活为”这样的怨声，与他的“状”和“表”中毕恭毕敬和谨慎拘束地陈述政见的态度完全不一样，其政治目的也显而易见。因此笔者认为，这首《春陵行》可以被视为是元结向统治者表达自己的政见的上书上表之政论文的相互补充。元结正是认识到官员的上书上表根本无法有力地反映人民的困苦，必须有来自这种民间歌谣的“讽”作用于政治，才以“何人采国风，吾欲献此辞”的结尾，说明这首诗是和《国风》一样的民间歌谣并对政治有“讽”的意义，而作者自己是作为一名“献辞”者、转述者，将这种民间的真实疾苦反映给最高统治者，以达到委婉讽喻政治的效果。这种以乐府诗配合政论文的做法，后来在白居易那里得到了充分的发展，第三部分将详述。

由此可知，杜甫称赞元结的“比兴体制”和“微婉顿挫之辞”，就是指这首《春陵行》在体制上和语言特色上都将乐府恢复到了“美刺”这一最古老正统的社会职能之上，将乐府的政治功用明确强调了出来。杜甫在元结的《春陵行》中不仅看到了与自己的新题乐府一致的创作倾向，而且看到了这首诗出自身为地方官的元结所作的特殊意义。作为地方官的元结一方面以上书上表的形式表达自己的政见，另一方面在这首

《春陵行》中不以自己的身份立场对朝政提出批评，而是采集百姓的言论、反映民生民怨，然后欲以“采诗”、“献辞”的方式对政治进行讽兴美刺。细读杜甫所说的“当天子分忧之地，效汉官良吏之目。今盗贼未息，知民疾苦，得结辈十数公，落落然参错天下为邦伯，万物吐气，天下少安可待矣”这几句话，可以体会出这样一层深意：汉乐府本来出自民间百姓对地方官的美刺，汉乐府的采诗目的主要是考察郡县官吏的吏治。而现在这一乐府诗出于“知民疾苦”的地方官之手，那么它的政治意义当然更大于一般的民间之作，因为它使“天下邦伯”能够更加自觉地发挥“效汉官良吏之目”的政治职能，从而带来了“天下少安可待”的政治期待。

二、“采国风”与“系乐府”：对新乐府的杰出贡献

《春陵行》的结尾非常值得重视，诗云“何人采国风，吾欲献此辞”，就是将自己这首《春陵行》称为“国风”而希望被“采”，这透露出一个重要的信息。《诗经》中的“国风”是民间歌谣，和“雅”、“颂”相比具有鲜明的民间立场。到了汉代，儒家诗教说关于“风”的解释有了更强的政治色彩，《毛诗大序》里提出：“上以风化下，下以风刺上，主文而谲谏，言之者无罪，闻之者足以戒，故曰风”,[①]可见“风”不仅是“言圣贤治道之遗化”[②]的上对下的化，更包括下对上的“刺”。“风”成为“刺”和“谏”的一种政治手段。而这种“刺”又应该“主文”，即与音乐配合，还要“谲谏”，也就是要用委婉譬喻的方法。所以唐人孔颖达说：“六义次第如此者，以诗之四始，以风为先，故曰风。风之所用，以赋、比、兴为之辞，故于风之下即次赋、比、兴，然后次以雅、颂。”[③]也就是说，《周礼》和《毛诗大序》都采用“风、赋、比、兴、雅、颂”的顺序，就是因为“赋、比、兴”这三种体制都是“风”

① 《毛诗正义》，第1卷，第3页，《十三经注疏》上册，第271页，中华书局影印本。

② 《周礼·春官·大师》郑注，见《周礼正义》，第23卷，第158页，《十三经注疏》，上册，第776页，中华书局影印本。

③ 《毛诗正义》卷一孔颖达疏部分，汉代郑玄笺，唐代孔颖达疏，第3页，《十三经注疏》，上册，第271页，中华书局影印本。

的方式，所以紧承“风”之后。元结的《舂陵行》中“道路言”的部分，元结自己将其看作是“风”，就是以“比兴”的体来表达“风”的内容，并进一步提出“采国风”的要求，希望让这首“风”达到以下刺上的政治效果。

元结“采国风”的提出，在唐代具有重大的开创意义。关于采诗制度是否存在这一问题虽然学界存在争论，但是汉儒确实认为在《诗经》时期存在过“采诗”，《汉书·食货志》中有“行人振木铎徇于路以采诗，献之大师，比其音律，以闻于天子”①的说法，《汉书·艺文志》则记载得更为具体：“古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也”，②而西汉初年惠帝设“乐府令”，武帝时乐府作为大规模的专署机构，“观风俗，知薄厚”毕竟是其职能之一。到了东汉时期，根据《后汉书·循吏传叙》的记载来看，统治者经常派遣官员“使行风俗”、“观纳民谣”，并且根据“谣言单辞，转易守长”等等，将民间歌谣作为考察地方官政绩的一项标准。不过经汉哀帝裁撤乐府官，到唐代在太乐署之外无乐府之名，乐府作为采诗及负责诵唱的政府机构已不存，乐府诗美刺的政治职能也丧失殆尽。所以白居易才在《采诗官》一诗中提出“周灭秦兴至隋氏，十代采诗官不置”，且不论汉代是否有采诗制度存在，总之“采诗”的传统在唐代的不存确实是不争的事实。在这样的背景下，元结在唐代最早明确提出恢复“采诗”传统，是元结对中唐新乐府运动的最突出的贡献，他使乐府诗明确归向“美刺”的政治职能上，强化了乐府诗的社会功用。

实际上，这种对乐府的政治讽喻职能的认识，在元结乐府诗的理论和创作中是一贯的。现在可以系年的元结的诗歌中，最早的乐府诗当属作于天宝五年（746）的《闵荒诗》，它已经能够表明元结对乐府歌谣的功用的理解。从标题上看《闵荒诗》不是乐府古题，但元结却是以“采歌”的形式来创作这首诗的，所以也可以将其看作乐府诗。诗序云：“天宝丙戌中……得隋人冤歌五篇。考其歌义，似冤怨时主。故广其意，采其歌，为闵荒诗一篇。”诗歌正文里说：“自得隋人歌，每为隋君羞。欲歌当阳春，似觉天下秋。更歌曲未终，如有怨气浮。奈何昏王心，不觉此怨尤”。③元结特意采这些“似冤怨时主”的歌诗，就是

① 班固著，颜师古注《汉书》第24卷，第1123页，北京，中华书局，1962。
② 班固著，颜师古注《汉书》第30卷，第1756页，北京，中华书局，1962。
③ 《全唐文》，第241卷，第2703页，北京，中华书局，1960。

希望借古讽今，以隋炀帝不顾民怨而暴政亡国的史实讽谏君主要实施仁政、重视民怨。诗歌强调“每为隋君羞”和“奈何昏王心”等，更明确了乐府诗“讽上”即向上层统治者反映民生民怨的社会功用。元结认为作为君主，如果没有“采诗”并及时从民间歌谣中体察到人民的“怨尤”，那么这个君王就是失德，就是“昏王”。从这里能清楚看出，元结创作乐府诗，就是要以乐府诗供统治者了解社会状况和民生疾苦，以便讽喻政治之恶和政策之失。这一主张，贯穿了元结乐府诗创作的始终。

在写于天宝十年《系乐府十二首》的诗序中，元结对乐府诗的政治职能有一段集中的表述：“天宝辛未中，元子将前世尝可称叹者，为诗十二篇，为引其义以名之。总命曰系乐府。古人歌咏不尽其情声者，化金石以尽之，其欢怨甚耶戏！尽欢怨之声者，可以上感于上，下化于下，故元子系之。”不少学者将元结这种“为引其义以名之”的乐府诗的创作方式看作自创新题、因事立题、即事名篇的元白新乐府的先声。有些学者还因此对文学史上关于杜甫“直接开导了中唐的新乐府运动”[1]的说法提出质疑，认为元结是早于杜甫的新乐府运动的先驱，是元白新乐府运动的直接源头。[2]笔者认为，“为引其义以名之”确实和杜甫“即事名篇，无复依傍”[3]的制题方式有一定联系，而其出现比杜甫最早的新题乐府诗还要早一年，[4]应该说元结的确起到了一定的先驱作用；不过，和杜甫新题乐府相比，元结的“系”则更多地体现了拟汉乐府的复古的志向，和杜甫的新乐府以及后来的元白新乐府毕竟不同。但是，也正因为这一点不同，元结对新乐府的贡献也区别于杜甫，可以说正是这个“系乐府”里体现了元结对新乐府独特的贡献。

关于“系乐府”的“系”的解释，学界一般解释为依托、模拟，也就是说《系乐府》就是一组拟汉乐府的作品。笔者认为或许还可进一

① 见游国恩等主编的《中国文学史》第二册，北京，人民文学出版社，1963－1964。

② 比如何诗海论文《论元结在新乐府运动中的地位》（中国韵文学刊 2002 年第 1 期）以及《晓鸡谁唱第一声——论元结在新乐府运动中的地位》（《求索》2002 年第 4 期）都强调了元结开创新乐府的作用。

③ 参见冀勤点校《元稹集》卷第二十三“乐府古题序”中对杜甫的评价，第 255 页，中华书局，1982。

④ 从时间上说，如果把元结的《系乐府十二首》作为新题乐府来看的话，这组作于天宝十年的乐府组诗确实比杜甫最早的新题乐府《兵车行》（天宝十一年）还要早一年。

步讨论。元结说，他将前世可称可叹的诗歌十二篇，考究其诗篇的具体意思给它们各自取一个诗题，并贯之以《系乐府》的总名。古人在歌咏里不能尽情地表达自己的思想感情的话，就会再将其化为金石之声，使之能够完全表达出欢乐和怨恨之音，就能达到上感下化的效果。这篇诗序里值得重视的有两点。一是元结称“前世尝可称叹者”，假托前世，和《闵荒诗》一样都有借前朝讽喻当世的意图。二是元结希望这些乐府诗能够像古代一样配乐演奏。对“化金石以尽之”的入乐这一点的期待，让人自然联想到汉代乐府的机关职能。据班固《汉书·礼乐志》所言：“至武帝定郊祀之礼，……乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌”，[①]以及《艺文志》“自孝武立乐府而采歌谣，于是有赵、代之讴，秦、楚之风。皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云”[②]等记载，有文学史明确指出了乐府作为国家机构的职能：“乐府有采集民间诗歌，组织文人制作以及负责演唱的职责。”[③]那么元结称“古人歌咏不尽其情声者，化金石以尽之，其欢怨甚耶戏”，显然有追复标榜汉乐府的期待。元结“将前世尝可称叹者，为诗十二篇”，完成了“采诗”、“制作”之后，还是希望能够像汉代那样，有乐府这样一个专门的政府机构将这些“欢怨之声”化为金石以更尽“欢怨”之情。也正是孔颖达在《毛诗大序》的注疏里提出的“诗皆用之于乐，言之者无罪”，可见化为音乐更尽“欢怨”之情仍是为了更自由更充分更有效地进行美刺讽喻。所以元结又明确强调，系于乐府的目的，就是为了“上感于上，下化于下”，即沿用了《毛诗大序》对“风”的解释，这就是在元结看来乐府诗最正统的政治使命。因此笔者对系乐府的“系”是这样理解的：系，有连接、归属的意思，把原本来自民间的可称叹的故事、事件等等采集起来，制作成歌辞，由于唐代没有乐府这样一个政治机构来将这些诗歌的讽喻之意“化金石以尽之”，这些诗歌不能像汉乐府那样将其配上音乐以后在朝廷演唱，但诗人还是把它们归属于乐府，期待它们实现汉乐府那样的“上感于上，下

---

① 班固著，颜师古注《汉书·礼乐志》，第1045页，北京，中华书局，1962。

② 班固著，颜师古注《汉书》第30卷，第1756页，北京，中华书局，1962。

③ 罗宗强、陈洪《中国古代文学史》（一），第157页，华东师范大学出版社，2000。当然现在学界对于汉代乐府是否“采诗”存在争论，但是材料证明汉乐府“采诗夜诵”的确作为一种制度实施，采集民间歌谣是汉乐府的职能之一。

化于下”的政治功用。

元结所系的十二首乐府诗的内容，也能很明显地看出这样的政治目的。本文试举《系乐府十二首》中三首乐府为例。《农臣怨》云：“农臣何所怨，乃欲干人主。不识天地心，徒然怨风雨。将论草木患，欲说昆虫苦。巡回宫阙傍，其意无由吐。一朝哭都市，泪尽归田亩。谣颂若采之，此言当可取。”这位“农臣”的“乃欲干人主”的心愿，并没有渠道可以实现。他对皇帝要“将论草木患，欲说昆虫苦”，却深感“其意无由吐”，最后只得泪尽而归。诗歌的前面都是以农臣的视点叙述的，只有最后两句是元结表明自己的态度“谣颂若采之，此言当可取”，和《舂陵行》一样期望恢复“采诗”制度。《去乡悲》诗云：“踌躇古塞关，悲歌为谁长。日行见孤老，羸弱相提将。闻其呼怨声，闻声问其方。方言无患苦，岂弃父母乡。非不见其心，仁惠诚所望。念之何可说，独立为凄伤。”这首诗写孤老羸弱者因贫苦无依而背井离乡的悲苦心情，元结懂得他们的“仁惠诚所望”的心愿，却对他们的苦况与悲怨无能为力而“念之何可说，独立为凄伤”，只有希望最高统治者也能了解这来自民间底层的怨言和“仁惠诚所望”的祈求。再如《贫妇词》云：“谁知苦贫夫，家有愁怨妻。请君听其词，能不为酸凄。所怜抱中儿，不如山下麑。空念庭前地，化为人吏蹊。出门望山泽，回头心复迷。何时见府主，长跪向之啼。”这首诗中说到“请君听其词，能不为酸凄”，显然有为这一贫妇代言之意，此诗中的贫妇同样也是穷苦而无所告，一心想要“何时见府主，长跪向之啼”，也是希望当权者能知其疾苦和悲怨。从这三首诗不难看出，在这些诗中元结和《舂陵行》一样，时而是自己的第一人称，作为官员，对民生疾苦表示深刻的同情，但更多的时候则将自己作为下层百姓的代言人，把底层百姓的怨言怨声、所思所望写入诗歌，替这些求告无门的人民传达心声，并期待对统治者产生美刺讽兴的作用。所以这些乐府诗也无一不体现了杜甫所称赞的“比兴体制”。

由此可见，元结对于新乐府的贡献，并不只在于他的《系乐府十二首》“为引其义以名之”的制题方式上，更在于元结表达了希望恢复采诗制度和乐府配合音乐演唱之制度的愿望，以实现乐府诗最原初的政治职能。后来白居易明确提出了“立采诗之官，开讽刺之道”的政治主张，正是元结在唐代首开其先声。

三、渊源、意义和贡献

元结是盛唐到中唐时期致力于复古的文人，其乐府诗也是力求回归到《诗经》的"采诗"和汉乐府的古老传统上。他在《闵荒诗》诗序中称"采其歌，为闵荒诗一篇"，在《系乐府十二首》的《农臣怨》中说"谣颂若采之，此言当可取"，而最明确的是在《春陵行》的结尾提出了"何人采国风，吾欲献此辞"，都是力图恢复先秦时代的采诗和汉乐府采风观谣、讽谏政治得失的职能。而与此相联系，元结的"采诗"又使得"风雅"的意义在盛唐以后得到空前强调。汉代的儒家诗教说关于"风"是强调"上以风化下，下以风刺上，主文而谲谏，言之者无罪，闻之者足以戒"的政治功用的，但是在元结以前的唐代诗歌理论中，陈子昂、李白等也提倡风雅，但主要是表现在恢复"风雅"传统中的"言志"和"风骨"两个方面。体现其风雅观的《感遇》、《古风》等着重表现了对于天人关系、历史兴衰的思考，抒发了自己的人生志向和政治理想，而在"美刺讽兴"这一点上并没有强调。到了盛唐后期至中唐，从元结编选的《箧中集》也可以看出，元结同时代的诗人在乐府创作上也基本上都采用乐府古题，比如《箧中集》收录的于逖的《野外行》，孟云卿的《古别离》、《今别离》、《悲哉行》、《古挽歌》、《放歌行》，张彪的《古别离》、赵徵明的《挽歌词》、元季川的《古远行》等等，这些都是汉魏乐府古题。可以说，除了赵徵明的一首《回军跛者》大致可以称得上是新题乐府，有兴寄讽喻、针砭时事的内容之外，《箧中集》诗人几乎没有创作过乐府新题，在内容上也都是抒发关于人世不平的个人感慨，基本上没有对社会现实的直接批判。而杜甫的不少新题乐府确实已经履行了乐府诗"美刺"的职能，但杜甫自己在理论上并没有明确地提出过。只有元结的《春陵行》等乐府诗中明确提出"何人采国风，吾欲献此辞"，并且在《系乐府十二首》诗序中说"上感于上，下化于下"，从理论上强调了《毛诗大序》里提出的"上以风化下，下以风刺上"的"风"的政治意义。可见元结最早自觉地表述了恢复诗经和乐府诗美刺讽喻传统以及与之相联系的采诗制和配乐演唱的愿望。而杜甫正是因为敏锐地觉察到了元结恢复"比兴体制"的自觉性，才对元结的《春陵行》给予了这样高的评价。元结说出了杜甫已经在做，但是在理论上尚未表述出来的"采诗"和"美刺"的倾向，所以杜甫在《元使君春陵集序》中借对此诗的评论，又进一步指出了这正是"效汉官良

吏之目”的“比兴体制”的做法，这也正是元结对唐代乐府做出的不容忽视的贡献。

元结能够成为唐代提倡“采诗”和恢复诗歌的“风”之功用的第一人，与他的个人经历是分不开的。元结少年时期受学于其从兄元德秀，元德秀是天宝大历年间的文儒，对元结毕生的思想言行产生了关键性影响。颜真卿《唐故容州都督兼御史中丞本管经略使元君表墓碑铭》提到元结“聪悟宏达，倜傥而不羁，十七始知书，乃授学于宗兄先生德秀”。[①]《新唐书》的《元结本传》云“折节向学，事元德秀”，都说明元结的学问渊源正在于元德秀。而元德秀本人的乐府诗创作，可以说直接启发了元结对乐府诗歌政治功用的认识。元德秀歌《于蔿于》[②]今已不存，但据唐人郑处诲《明皇杂录》卷下记载：“唐玄宗在东洛，大酺于五凤楼下，命三百里内县令、刺史率其声乐来赴阙者，或谓令较其胜负而赏罚焉。时元鲁山遣乐工数十人，联袂歌《于蔿》。《于蔿》，鲁山之文也。玄宗闻而异之，征其词，乃叹曰：‘贤人之言也。’其后上谓宰臣曰：‘河内之人，其在涂炭乎？’促命征还，而授以散秩。”[③]《新唐书·元德秀传》采用了这个故事，并且增加了一个玄宗“乃黜太守”的结果。这些都说明了《于蔿于》这样一首乐府新歌在“观风俗，知得失，自考正”方面的强大功用。而君主能够由元德秀的一首《于蔿于》“乃黜太守”，更可以说明汉代以来乐府诗作为考察地方官员吏治得失的手段，依然被儒家文人所接受，并在正史记载中被强调出来。另外，《资治通鉴》也记载了这一事件，和《新唐书》记载大体相同。且值得注意的是，此条内容在《资治通鉴》中被列于“开元二十三年”(735)正月之时，这一年元德秀四十岁。而根据孙望的《元次山年谱》，元结在这一年正好是十七岁，也就是颜碑中“倜傥而不羁，十七始知书”和《新唐书》本传中“折节向学，事元德秀”之时。如果《资治通鉴》的系年确实，那么这一事件应该为元结所知并且留下深刻印象。元结也很有可能从元德秀对唐玄宗歌《于蔿于》这一事件中，认识到乐府诗的政治功用和反映民生疾苦、讽喻时政的强大功能。而后来元结自身的乐

① 见《全唐文》，第344卷，第3495－3496页。

② 《于蔿于》也称为《于蔿》，关于诗题、题材、内容及影响的考证，以及元德秀人物事迹及影响的研究，参见拙文《道德典范元德秀的时代意义及文学影响》

府文学观的建立，对乐府的“采诗”和“风”的强调，和这一事件的触发应该不无关系。

元结提出“采诗”以及杜甫在赞扬元结乐府时提出的“比兴体制”，共同影响了元和年间中唐诗歌高潮中的元白新乐府运动。强调采风观谣和恢复采诗制度也是白居易乐府诗歌理论的重要主张。白居易在《策林六十九·采诗》中就明确主张“立采诗之官，开讽刺之道，察其得失之政，通其上下之情”，要求恢复“采诗”制度，而元结正是在唐代最早明确主张“采诗”的文人。其次，白居易在《与元九书》中就首先强调乐府诗歌“感人心”的作用，认为诗可以使“上下通而一气泰”，上可“以诗补察时政”，下可“以歌泄导人情”。又在《寄唐生》诗中清楚地表达了自己的这种将讽喻诗作为政治工具的主张：“不能发声哭，转作乐府诗。篇篇无空文，句句必尽规。功高虞人箴，痛甚骚人辞。非求宫律高，不务文字奇。惟歌生民病，愿得天子知”，这种“惟歌生民病，愿得天子知”的创作乐府诗的出发点和立场与元结是完全一致的。另外，本文第一部分比较元结的《舂陵行》和两篇政论文可知，乐府在元结的心目中主要是一种以百姓口吻和民间立场直接向皇帝传达民愿的政治工具，它在反映社会风气和人民疾苦上有不可替代的重要地位。而白居易写作这种乐府讽喻诗就是作为一种政治使命来完成的，也就是他在《伤唐衢二首》其二中说到的“忆昨元和初，忝备谏官位。是时兵革后，生民正憔悴。但伤民病痛，不识时忌讳。遂作秦中吟，一吟悲一事。贵人皆怪怒，闲人亦非訾。天高未及闻，荆棘生满地”，他认为身为“谏官”就有利用乐府来批评时政、伤民病痛和知政得失的职责。正如罗宗强、郝世峰主编的《隋唐五代文学史》中卷中提到，白居易“大量写作讽喻诗的时间是元和初为左拾遗、翰林学士的几年，元和六年丁母忧后，像《新乐府》那样有一定程式要求的讽喻诗就不再出现，及至元和十年被贬以后，他就基本上不再写讽喻诗了。以上这段时间，正是他‘为国谋’而力行‘兼济’之志的时候。”[1]所以写讽喻诗，或者说写新乐府是白居易的一个重要的参政手段。这些新乐府都脱胎于诗人的政治主张和政治要求，对于政论、上表、奏疏等公文起到补充说明和相互参证的作用，它们在反映

① 罗宗强、郝世峰主编《隋唐五代文学史》中卷，第279页，北京，高等教育出版社，1994。

现实上恢复了汉代以来的采诗传统和美刺功能。在形式上，白居易说自己的《新乐府》是“一吟悲一事”，这就和杜甫“即事名篇”的新题乐府写作不完全相同，反而非常接近元结《系乐府十二首》的颇成体系、照顾了方方面面的系统化的乐府诗写作。元结的《系乐府十二首》几乎都是设定一个题目，想定一个概念，然后站在第三者的立场上对事情进行叙述，达到讽喻之目的。白居易的《新乐府》五十首也是白居易为了说明自己的政治理念而刻意组织的一组完整的组诗，其中所表达的政见多可以和他的《策林》中的政治观点相参看。诗歌的内容广泛而系统，特意照顾了社会的方方面面，这和元结的《系乐府十二首》有异曲同工之处。或许可以这样说，当白居易和元稹把写作新乐府当作一种政治行为的时候，乐府诗成了政论文的补充和参政议政的手段，而元结的这种概念化的乐府写作方式能更方便地被借用。

综上所述，白居易关于采诗、美刺、察政得失和上感下化的理论主张，实际上都在元结的乐府理论中可以找到源头。虽然白居易在乐府诗体裁和体式上主要学习杜甫的新题乐府的歌行体，在理论上也只提杜甫而不提元结，但是客观上，元结的乐府诗创作与主张对中唐诗歌高潮中的新乐府运动仍然功不可没。

作者简介：邓芳，女，东京大学博士中文研究室博士研究生。

文人拟写乐府诗失误述略

◇王立增
（徐州，徐州师范大学文学院，221116）

提　要：文人拟写的乐府诗有时会出现一些明显的失误。本文从题目失误、地理失误和用事失误三方面进行简略梳理，为进一步深入研究提供部分相关的资料。

关键词：文人　乐府诗　写作　失误

在文人拟写的乐府诗中，常常会发现一些明显的失误。有些已被前辈学者所指出，惜未见有人进行梳理。笔者就读书所见从题目、地理和用事三方面做一简要梳理，以飨研究者。

一、题目失误

《蔡宽夫诗话》在论及乐府的创作时说，“有并其题失之者，如《相府莲》讹为《相夫怜》，《杨婆儿》讹为《杨叛儿》之类是也。”①的确如此，《相府莲》、《杨婆儿》两个题目在后来文人的拟写过程中都因音近而被误作为《相夫怜》、《杨叛儿》。《相府莲》出现于南朝齐代，郭茂倩《乐府诗集》卷八十引《古解题》云：“《相府莲》者，王俭为南齐相，一时所辟皆才名之士。时人以入俭府为莲花池，谓如红莲映绿水……其后语讹为《想夫怜》，亦名之丑尔。”②唐代崔令钦的《教坊记》、顾况的《李湖州孺人弹筝歌》、白居易的《听歌六绝句》、李涉的《听多美唱歌》等都写作“《想夫怜》”。《乐府诗集》卷八十所收歌辞为：“夜闻邻妇泣，切切有余哀。即问缘何事，征人战未回。”亦是赋写“想夫怜”之题面意思。又，李肇《唐国史补》卷下云：“于司空以乐曲

---

① 蔡启撰《蔡宽夫诗话》，郭绍虞辑《宋诗话辑轶》，第379页，北京，中华书局，1980。

② 郭茂倩编《乐府诗集》，第1130页，北京，中华书局，1979。

有《想夫怜》，其名不雅，将改之，客有笑者曰：‘南朝相府曾有瑞莲，故歌《相府莲》，自是后人语讹，相承不改耳。’”①

《杨婆儿》本是南朝齐代童谣，杜佑《通典》卷一百四十五云：“《杨叛儿》，本童谣也。齐隆昌时，女巫之子曰杨旻，随母入内，及长为后所宠爱。童谣云：‘杨婆儿，共戏来’，而歌语讹，遂成《杨叛儿》。”②郑樵《通志》卷四十九亦谓：“语讹，转‘婆’为‘叛’也。”③显然，这也是因音近而致误。梁武帝、陈后主、李白等人拟写时题目均作《杨叛儿》。

齐代陆厥写有《中山王孺子妾歌》，《乐府诗集》卷八十四云：“《汉书》曰：‘诏赐中山靖王子哙及孺子、妾冰、未央才人歌诗四篇。’如淳曰：‘孺子，幼少称孺子。妾，宫人也。’颜师古曰：‘孺子，王妾之有品号者也。妾，王之众妾也。冰，其名。才人，天子内官。’按，此谓以歌诗赐中山王及孺子、妾、未央才人等尔，累言之，故云及也。而陆厥作歌，乃谓之《中山孺子妾》，失之远矣。”④宋代孙奕《示儿编》卷十五“人物通称”谓：“太子内官称孺子。”并注云：“前汉《武五子传》‘纳史良娣’，韦昭曰：‘良娣，太子之内官也。太子有妃、有良娣、有孺子，凡此三等。’”⑤王先谦《汉书补注》亦曰：“孺子、妾疑即中山王宫人。”⑥也就是说，“孺子”与“妾”皆是宫人，不应该连称为“孺子妾”，然陆厥却一并言之。唐代李白也有拟辞，王琦注曰：“太白是题，盖仍陆氏之误也。”⑦

李白的《君道曲》在题下自注：“梁之《雅歌》有五章，今作一章。”⑧但是梁代的雅歌五章分别是《应王受图曲》、《臣道曲》、《积恶篇》、《积善篇》、《宴酒篇》，其中并无《君道曲》，因而郭茂倩认为，李白所拟写的可能是梁代雅歌中的《应王受图曲》。⑨清人王琦不同意郭

① 李肇撰《唐国史补》，第59页，上海，上海古籍出版社，1957。

② 杜佑撰《通典》，第757页，北京，中华书局影印万有文库十通本，1984。

③ 郑樵撰《通志》，第625页，北京，中华书局影印万有文库十通本，1987。

④ 郭茂倩编《乐府诗集》，第1183页，北京，中华书局，1979。

⑤ 孙奕撰《示儿编》，影印文渊阁《四库全书》，第864册，第519页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑥ 王先谦《汉书补注》，第893页，北京，中华书局影印清光绪二十六年虚受堂刻本，1983。

⑦ 王琦注《李太白集注》，第237页，北京，中华书局，1977。

⑧ 王琦注《李太白集注》，第252页，北京，中华书局，1977。

⑨《君道曲》题解，郭茂倩编《乐府诗集》，第51卷，第750页，北京，中华书局，1979。

氏的看法，认为李白所拟写的是梁代雅歌中的《臣道曲》，"盖后人讹'臣'字为'君'字耳"，[1]但今传宋本《李太白集》中均作"君道曲"，因而王氏之说似亦不确。今人詹锳先生以为，"按白作美君臣之相扶助，与斯二者均不类，盖皆非也。"[2]安旗先生则直接把这首乐府诗当作是李白自拟新题，她说："梁《雅歌·臣道曲》唯言人臣至忠之道，白诗君臣并举而重在言君，则诗题固应作《君道曲》，太白自拟也。"[3]如果视作自拟的新题，那么，李白在题下的自注又该如何解释？故笔者以为，李白原本所拟的就是《臣道曲》，不过是他自己误作《君道曲》而已。

唐人将《凉州》误为《梁州》。《新唐书》卷二十二载："天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。"又，"《凉州曲》，本西凉所献也。"[4]然唐人多误写作"梁州"。洪迈《容斋随笔》卷十四云："今乐府所传大曲，皆出于唐，而以州名者五，伊、凉、熙、石、渭也。《凉州》今转为《梁州》，唐人已多误用，其实从西凉府来也。"[5]如顾况《李湖州孺人弹筝歌》："独把《梁州》凡几拍，风沙对面胡秦隔。"[6]李益《夜上西城听〈梁州〉曲》："行人夜上西城宿，听唱《梁州》双管逐。"[7]李频《闻金吾妓唱〈梁州〉》："闻君一曲古《梁州》，惊起黄云塞上愁。"[8]

温庭筠的《湖阴词》题误。其诗自序云："王敦举兵至湖阴，明帝微行，视其营伍，由是乐府有《湖阴曲》。而亡其词，因作而附之。"[9]明代杨慎《升庵诗话》卷二云："'王敦屯于湖，帝至于湖，阴察营垒而去。'此《晋纪》本文。于湖，今之历阳也。'帝至于湖'为一句，'阴察营垒'为一句，温庭筠作《湖阴曲》，误以'阴'字属上句也。张耒

① 王琦注《李太白集注》，第252页，北京，中华书局，1977。

② 詹锳撰《李白乐府探源》，《李白诗论丛》，第90页，北京，人民文学出版社，1984。

③ 安旗注《李白集编年笺注》，第906页，成都，巴蜀书社，1990。

④ 欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第476－477页，北京，中华书局，1975。

⑤ 洪迈撰《容斋随笔》，第186页，北京，中华书局，2005。

⑥ 彭定求等编《全唐诗》，第2948页，北京，中华书局，1960。

⑦ 彭定求等编《全唐诗》，第3225页，北京，中华书局，1960。

⑧ 彭定求等编《全唐诗》，第6813页，北京，中华书局，1960。

⑨ 曾益等笺注、王国安标点《温飞卿诗集笺注》，第23页，上海，上海古籍出版社，1998。

作《于湖曲》以正之。”[1]

二、地理失误

南朝的边塞乐府诗中，所涉及的地理问题常常会出现失误。《颜氏家训·文章》云：“文章地理，必须惬当。梁简文《雁门太守行》乃云：‘鹅军攻日逐，燕骑荡康居。大宛归善马，小月送降书。’萧子晖《陇头水》云：‘天寒陇水急，散漫俱分泻。北注徂黄龙，东流会白马。’此亦明珠之颣，美玉之瑕，宜慎之。”卢文弨注前首诗云：“此殆言燕、宋之军，其与此诸国皆不相及也。”注后首诗云：“陇在西北，黄龙在北，白马在西南，地皆隔远，水焉得相及。”[2]到了唐代，一些边塞乐府诗中的地名或方位仍多与实际地理情况不相符，程千帆先生在《论唐人边塞诗中地名的方位、距离及其类似问题》一文中列举出了王之涣的《凉州曲》、岑参的《轮台歌奉送封大夫出师西征》、李白的《战城南》、高适的《燕歌行》、王昌龄的《从军行》、李贺的《塞下曲》等，[3]可参看，此处不再赘述。

《蜀道难》一题，刘孝威的拟辞中有“玉垒高无极，铜梁不可攀”，《乐府诗集》卷四十所引《乐府解题》中亦云：“备言铜梁、玉垒之阻。”然而，玉垒、铜梁二山并不是入蜀必经之地，正如郭茂倩所指出的，“铜梁、玉垒在蜀郡西南，今永康是也。非入蜀道，失之远矣。”[4]

在《王昭君》一题的拟写中，上官仪的拟辞中有“玉关春色晚，金河路几千”，李白的拟辞中有“一上玉关道，天涯去不归”，二人都写及“玉关”。然而，赋咏《王昭君》而言“玉关”是不正确的，因为“玉关”即玉门关，王昭君出关时不经过玉门关。顾炎武《日知录》卷二一“李太白诗误”条曰：“按《史记》言匈奴左方王将直上谷以东，右方王将直上郡以西，而单于之庭直代、云中，《汉书》言呼韩邪单于自请留居光禄塞下，又言天子遣使送单于出朔方鸡鹿塞，后单于竟北归

---

① 杨慎著、王仲镛笺证《升庵诗话笺证》，第49页，上海，上海古籍出版社，1987。

② 颜之推撰、王利器集解《颜氏家训集解》，第217－273页，上海，上海古籍出版社，1980。

③ 程千帆《论唐人边塞诗中地名的方位、距离及其类似问题》，《南京大学学报》1979年第3期，第71－82页。

④ 郭茂倩编《乐府诗集》，第590页，北京，中华书局，1979。

庭。乃知汉与匈奴往来之道大抵从云中、五原、朔方，明妃之行亦必出此。故江淹之赋李陵，但云：'情往上郡，心留雁门。'而玉关与西域相通，自是公主嫁吴孙所经，太白误矣。"①

储光羲的《洛阳道五首献吕四郎中》中有"五陵贵公子，双双鸣玉珂"。《唐诗解》卷二二云："此赋道中所见。盖有'世胄蹑高位，英俊沉下僚'意。然云'五陵'，题当作'长安道'，云'洛阳'误也。"②

三、用事失误

陆厥《中山王孺子妾歌》中有云："安陵泣前鱼"，此事乃龙阳君事，陆厥误作安陵君事。《文选》卷二十八李善注辨之甚详："《战国策》曰：'魏王与龙阳君共船而钓，龙阳君钓得十余鱼而弃之，泣下，王曰：有所不安乎？对曰：无。王曰：然则何为涕出？对曰：臣始得鱼甚喜，后得益多而大，欲弃前之所得也。今以臣凶恶，而得拂枕席。今爵至人君，走人于庭，避人于涂。四海之内，其美人甚多矣，闻臣之得幸于王，毕褰裳而趋王。臣亦同曩者所得鱼也，亦将弃矣，得无涕出乎？王乃布令曰：敢言美人者，族。'然泣鱼是龙阳君非安陵，疑陆误矣。"③

唐人所拟《长门怨》辞中多用"昭阳"之事，如徐贤妃辞云："旧爱柏梁台，新宠昭阳殿"，刘皁辞云："宫殿沉沉月欲分，昭阳更漏不堪闻"，耿沣辞云："闻道昭阳宴，嚬蛾落叶中"，杨衡辞云："望望昭阳信不来，回眸独掩红巾泣"，刘瑗辞云："雨滴梧桐秋夜长，愁心和泪到昭阳"；王贞白辞云："昭阳歌舞伴，此夕未知秋。"《文苑英华》卷二〇四在所收《长门怨》后注云："右《长门怨》诗，刘皁、耿沣、杨衡、刘瑗、王贞白第二首皆用'昭阳'字，按'昭阳'乃赵飞燕事，与陈皇后长门宫不相关。"④《随园诗话》卷一五亦云："唐耿沣《长门怨》云：'闻道昭阳宴。'杨衡云：'望望昭阳信不来。'刘瑗云：'愁心和泪到昭

---

① 顾炎武著、黄汝成集释《日知录集释》，第 1595 页，上海，上海古籍出版社影印清道光十四年嘉定黄氏西溪草庐重刊定本，1985。

② 唐汝询集释《唐诗解》，《四库全书存目丛书》，集部第 390 册，第 848 页，济南，齐鲁书社，1997。

③ 李善等注《六臣注文选》，第 537 页，北京，中华书局，1987。

④ 李昉等编《文苑英华》，第 1021 页，北京，中华书局，1966。

阳。’按：昭阳为成帝时赵氏姊妹所居，与武帝之陈后长门无涉。”[①]

宋代吴幵《优古堂诗话》云：“《乐府杂录》载：‘笛者，羌乐也。古曲有《落梅花》、《折杨柳》。’非谓吹之则梅落耳。故陈贺微《长笛》诗云：‘柳折城边树，梅舒岭外林。’张正见《柳》诗亦云：‘不分梅花落，还同横笛吹。’李峤《笛》诗：‘逐吹梅花落，含春柳色惊。’意谓笛有《梅》、《柳》二曲也。然后世皆以吹笛则梅落，如戎昱《闻笛》诗云：‘平明独惆怅，蜚尽一庭梅。’崔橹《梅》诗：‘初开已入雕梁画，未落先愁王笛吹。’《青琐集》诗：‘凭仗高楼莫吹笛，大家留取倚栏看。’皆不悟其失耳。惟杜子美、王之涣、李太白不然。杜云：‘故园杨柳今摇落，何得愁中却尽生。’王云：‘羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。’李云：‘黄鹤楼中吹玉笛，江城五月落梅花。’亦谓笛有二曲也。”[②]简言之，笛曲中本有《落梅花》、《折杨柳》二曲，然而后人却误以为实有其事。

《杞梁妻》一曲是因杞梁战死，其妻投水而死，乐府遂传为歌曲。唐代贯休在拟辞中则改为杞梁因筑城而死。《对床夜语》卷三云：“崔豹《古今注》曰：杞梁妻者，杞殖妻妹朝日所作也。殖战死，妻曰：‘上无父，中无夫，下无子，人生之苦至矣。’乃抗声长哭，杞都城感之而颓，遂投水死。其妹悲姊之贞，乃作歌，名曰《杞梁妻》焉。梁，殖之字也。《列女传》曰：‘齐庄公袭莒，殖战而死。’僧贯休乃云：‘秦之无道兮四海枯，筑长城兮遮北胡。筑人筑土一万里，杞梁贞妇啼呜呜。上无父兮中无夫，下无子兮孤复孤。一号城崩塞色苦，再号杞梁骨出土。疲魂饥魄相逐归，陌上少年毋相非。’味其词，则杞梁乃秦之筑城卒，其妻亦未尝死也。”[③]

王昭君出塞时是别人弹琵琶，非自弹，后人却误以为是自弹。《韵语阳秋》卷十五云：“《文选》载石季伦《昭君词》云：‘昔公主嫁乌孙，令琵琶马上作乐，以慰其道路之思。’昭君亦然。则马上弹琵琶，非昭君自弹也，故孟浩然《凉州词》云：‘故地迢迢三万里，那堪马上送明

---

① 袁枚著、顾学颉校点《随园诗话》，第523页，北京，人民文学出版社，1998。

② 吴幵撰《优古堂诗话》，丁福保辑《历代诗话续编》，第279页，北京，中华书局，1983。

③ 范晞文撰《对床夜语》，丁福保辑《历代诗话续编》，第430页，北京，中华书局，1983。

君。’而东坡《古缠头曲》乃云：‘翠鬟女子年十七，指法已似呼韩妇。’梅圣俞《明妃曲》亦云：‘月下琵琶旋制声，手弹心苦谁知得！’则皆以为昭君自弹琵琶。”[①]

作者简介：王立增，男，1975年生，甘肃天水人，文学博士，现为徐州师范大学文学院副教授。本文系国家社科基金青年项目“中国古代诗歌音乐传播研究”（06CZW005）、江苏省青蓝工程骨干教师培养项目（QL200610）的阶段性成果。

① 葛立方撰《韵语阳秋》，第200－201页，上海，上海古籍出版社影印宋刻本，1984。

“歌诗”：中国传统诗歌中一个相对独立的系统

◇苗　菁

（山东，聊城大学文学院　252000）

摘要：中国的诗歌在古代有和音乐结合的悠久传统，这个传统前后相继，从未中断，直到今天仍还是有影响的。从中国诗歌的发展过程看，歌诗是事实存在的，且是自成系统的。这种系统性可以从三方面来看：1. 我国向有“歌词”、“歌诗”、“乐诗”、“声诗”的概念；2. 自有“乐府”名目，古人就把歌诗看成一个系统；3. 中国的诗歌有了历史积淀后，古人曾试图勾勒合乐诗歌的发展脉络。

关键词：歌诗　中国传统诗歌　独立系统

“歌诗”是指合乐的诗。中国的诗歌在古代有和音乐结合的悠久传统，这个传统前后相继，从未中断，直到今天仍还是有影响的。从中国诗歌的发展过程看，歌诗是事实存在的，且是自成系统的。

一、我国向有“歌词”、“歌诗”、“乐诗”、“声诗”的概念

从很早时间起，在我国，对与音乐相结合而共同完成艺术表现的语言部分，有许许多多的名称，最常见的是“歌词”、“歌诗”、“乐诗”、“声诗”等名目。

关于“歌词”。对于“歌词”一词，现在的一般词（辞）书多解释为“合乐的文词”，这样的释义应是正确的。但是必须指出的是，在两汉之前“歌”与“辞”或“词”连用为“歌辞”或“歌词”的现象是不多见的。因为从先秦到两汉之时，人们心目中的“诗”本就是一种处在音乐状态下的文学。那时候诗与乐多是互相粘连在一起的，诗合成于乐，乐相伴着诗，密不可分。人们讨论诗时，总会说：“诗以道之，歌

以咏之”(《国语·周语》),“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故永歌之”(《毛诗序》)。语言的“诗”和音乐的“歌”总是伴随在一起的,“诗”不能脱离“歌”的状态而独立存在,或者说“诗”只是“诗歌”呈现的第一步或初始状态,“诗歌”的最终呈现应该是“歌”这种声乐状态。所以,当人们解释“歌”时,也是用同样的语言:“故歌之为言也,长言之也。说之故言之,言之不足故长言之”(《乐记》)。这里,“歌”的内涵与“诗”的内涵没有根本的差别。所以,在先秦的文献中,“作诗”与“作歌”实质上是一回事。《吕氏春秋》中载:“(涂山氏)女乃作歌,歌曰:‘候人兮猗’”,“(有娀女)二女作歌,一终曰‘燕燕南飞’。”《史记·伯夷叔齐传》载:“箕子朝周,过故殷墟,感宫室毁坏生禾黍,箕子伤之……乃作麦秀之诗以歌之。”因为“诗”已自然地处于音乐状态中,也就没有必要另立纲目,别创术语了。

汉之后,“诗”与“乐”相脱离已是不争的事实,这时人们心目中大致已有合乐的“诗”与不合乐的“诗”的分别,也就开始有了与不合乐之诗以示区别的用法。

汉至魏晋六朝时,开始有了“歌词(辞)”的称谓,如石崇《思归引·序》:“今为作歌辞,以述余怀。”此后,隋唐时,凡专为入乐而制的篇章,皆可称为“歌词(辞)”:

(陈后主)与幸臣制其歌词,绮艳相高,极其浅薄。

——《隋书·音乐志》

梁有《钜鹿公主歌辞》,似是姚苌时歌,其辞华音,与北歌不同。

——《旧唐书·音乐志》

太宗为秦王之时,征伐四方,人间歌谣《秦王破阵乐》之曲,及即位,使品才协音律,……魏征等制歌辞。

——《旧唐书·音乐志》

魏晋公镇浙西,戎昱为部内刺史,……郡有酒妓,善歌,……昱……为歌词赠之。

——孟棨《本事诗》

乐思回斜日,歌词继大风。

——宋之问《奉和幸长安故城未央宫应制》

五代到宋时，“歌词”之名流行开来，不过这时一般是专指新兴的合乐之词——唐宋词。如苏轼《和致仕张郎中春昼》诗：“浅斟杯酒红生颊，细琢歌词稳称声。”刘攽《中山诗话》：“晏元献（殊）尤喜江南冯延巳歌词，其所自作，亦不减冯延巳”。罗泌跋欧阳修《近体乐府》：“公吟咏之余，溢为歌词，有《平山集》盛传于世。”关注题《石林词》：“右丞叶公（梦得），以经术文章，为世宗儒。翰墨之余，作为歌词，亦妙天下。”“词”字单用，在这时一般也专指唐宋词这种文学形式，如《古今词话》：“和凝好为小词，布汴洛。”《北梦琐言》：“薛昭讳……好唱《浣溪沙》词。”王偁《书舟词·序》：“晏叔原（几道）独以词名尔，他文则未传也”。张耒《东山词·序》：“（贺铸）大抵倚声为之词，皆可歌也。”岳珂《桯史》：“稼轩（辛弃疾）以词名，每燕必命侍妾歌其所作。”

元明清之时，“歌词”一名有时还特指“唐宋词”之“词”，如元好问《新轩乐府引》：“唐歌词多宫体，又皆极力为之，……坡（苏轼）以来，山谷、晁无咎、陈去非、辛幼安诸公，俱以歌词取称。”有时作为通名，还泛指时兴小曲或民歌中的文词，如杨慎《升庵诗话》：“南方歌词，不入管弦，亦无腔调，如今之弋阳腔。”李调元《南越笔记》：“男遗女一扁担，上镌歌词数首，字若蝇头。”但“歌”与“词”连用日见稀少，往往或单用“词”字，指“唐宋词”之“词”，或“词”与其他字连用，指戏曲、时兴小曲，如“北词”、“曲词”等。

近代以来，西方音乐传入中国，有了新式歌曲，“歌词”作为正式通用的名称，才被广泛应用，泛指一切合乐的文词。

关于“歌诗”。“歌诗”一名先秦即有，不过那时因是诗乐相连，所以“歌诗”是“唱诗”意，谓按照一定的曲调来唱诗，这时是个动宾词组，是临时性的组合。如《左传·襄公十六年》：“晋侯与诸侯宴于温，使诸大夫舞，曰：‘歌诗必类’。”杜预注曰：“歌古诗，当使名从义类。”《墨子·公孟》：“君与父母、妻、后子死，三年丧服……诵诗三百，歌诗三百，弦诗三百，舞诗三百。”孙诒让间诂：“《周礼·小师》注云：歌，依咏诗也。”

汉代，人们意识中有了入乐之诗和不入乐之诗的概念，“歌诗”就专指与乐曲配合的文词，意与“歌词（辞）”略同。如《汉书·艺文志》列“诗赋”为五类，其最末一类即为“歌诗”，并说“歌诗”有28家，314篇。在《汉书·艺文志》的书目中，有《河南周歌诗七篇》，随后

列《河南周歌诗曲折七篇》；有《周谣歌诗七十五篇》，随后列《周谣歌诗声曲折七十五篇》。这里，对于同一套诗歌，有着两种本子：一种叫"歌诗"，一种叫"歌诗曲折"或"歌诗声曲折"，这说明，"歌"乃是指仅用肉声的乐音；"诗"即"辞"，为歌曲的文词；"声曲折"之"声"乃是指歌声而著于乐谱者。《汉书·艺文志》的概念区别是相当明晰的。宋郭茂倩《乐府诗集》曾言："凡乐府歌声，有因声而作歌者，有因歌而造声者。……有有辞有声者，……有有辞无声者。"这里的"歌"、"声"、"辞"意与《汉书·艺文志》略同。"歌诗"专指歌曲的文词，后世亦有用之者，如《晋书·乐志》"鼙舞"后附载"鼙鼓歌诗"五篇。但总的看来，用之者渐稀。只有人们在具体研究某一时代合乐诗歌时，才用"歌诗"的名目。如唐吴兢《乐府古题要解》"王昭君"条："汉人怜昭君远嫁，为作歌诗。"清王先谦《集解》："钱大昕……此言歌诗宜名武德之舞"；近人朱谦之《中国文学史》有"唐代歌诗"一章，等等。

现当代以来，由于歌曲十分繁盛，歌词创作也就很是红火，于是又有人提出用"歌诗"一词代替"歌词"，意在尊崇"歌词"之体，用心良苦。现在所说的"歌诗"，和汉代以来曾专指与乐曲配合的文词意是相同的。

唐至宋代用"歌诗"一词仍较多。如陈岩肖《康溪诗话》："武陵桃源，秦人避世于此。……陶渊明作记，且为之诗，详矣，其后作者相继，如王摩诘（维）……皆有歌诗，各出其意，各相雄长。"元稹《杜工部墓志》："山东人李白，……及乐府歌诗，诚亦差肩于子美矣。"白居易《与元九书》："文章合为时而著，歌诗合为事而作。"韩偓《香奁集》："自庚辰辛巳之际，迄辛丑庚子之间，所著歌诗，不啻千首。"韦庄《乞彩笺歌》："我有歌诗一千首，磨砻山岳罗星斗。"这里的"歌诗"是把"诗"与"歌"看作两回事，分指合乐之诗、乐府歌行和纯语言之诗。可见，当时对于"诗"与"歌"是平等对待，不分厚薄的，不像今天"诗歌"一词，意有偏指，专指不入乐的徒诗。

关于"乐诗"。"乐诗"之名，至少在汉代时就已出现。如《史记·佞幸列传》："延年善歌，为变新声。而上方兴天地祠，欲造乐诗弦歌之。"文中称"诗"须"弦歌之"，可见"乐诗"不仅要纯用人声歌唱而且要配以乐器、被之管弦的，所以"乐诗"不仅指人声，而且还包含乐器之声，这就比"歌诗"单指仅用人声演唱的文词，范畴上又大了一些。后世虽少用"乐诗"之名，但有时用"乐歌"，意与"乐诗"略同，

如南朝刘勰《文心雕龙·声律》："声合宫商，肇自血气，先王因之，以制乐歌。"宋曾巩《王平甫文集·序》："世谓王平甫（安国）之诗宜为乐歌，荐之郊庙。"近现代以来，也有用"乐诗"名目的，如著名学者罗庸的《歌谣的衬字与泛声》："一切歌谣和乐诗的发展，都是跟了乐器走的。乐器的发明和应用，决定了诗歌形式的变迁。"这里的"乐诗"仍是指被之乐器的歌曲文词。

关于"声诗"。"声"与"诗"合用，也是相当久远的事情，如《礼记·乐记》："乐师辨乎声诗，故北面而弦。"这里"声"指"音乐"或"乐曲"，"诗"指"歌词"或"文词"，"声"与"诗"是并列关系，谓乐师能够分辨、熟悉乐曲与歌词，所以可以处在臣子的位置而为君演奏。唐代时，"声"与"诗"并用，成为偏正关系，一般指合乐的诗歌，如赞宁《高僧传》："辞林乐府常采取（道标）声诗"。权德舆《薛公先庙碑铭》："为政事，吏师于文章，为声诗，所施在乐易。"皮日休《杜陵集·序》："才之备者，于圣为文艺，于贤为声诗。"这时所说的声诗，专指合乐的五七言律绝等近体诗，以与新出现的合乐诗体——词相对应。故宋代李清照的《词论》中说"乐府、声诗并著者，最盛于唐开元、天宝间"，这里的"乐府"指长段句的词，"声诗"指合乐的五七言律绝诗。张炎的《词源》："粤自隋唐以来，声诗间为长短句"，这里"声诗"意与李清照《词论》中同。其后，"声诗"一般多专指句式整齐的合乐的五七言文词。宋《武林旧事》载宋臣祝寿致语曰："辄采声诗，恭陈口号"，"声诗"是指致语之后的一首七律。元王实甫《西厢记》五本二折："这琴，他叫我闭门学禁播，留意谱声诗，调教圣贤心，洗荡巢由耳"。"声诗"也是指剧中所唱的律绝诗。清代《梅花梦》弹词第一回："以记叙行文，用声诗作曲"，"声诗"是指弹词开篇所用的七字句，即所谓的"唐诗开篇"。近现代以来，学者中又有用"声诗"专指唐代合乐的五七言律绝诗歌的，最显著的是任二北（半塘），他著《唐声诗》一书，意欲用"声诗"兼包各种形式的合乐的五七言律绝，他说"所谓'声'者，……且有歌声；不仅歌声，且有乐声；不仅乐声，且有舞声"。即"声诗"是一种包容声乐、器乐、舞乐三位一体的歌唱文词，是歌曲中载歌载舞、且有乐器伴奏的最完整的表现形式。

可以说，像中国古代那样，有那么多的专指与音乐结合的文学部分的术语，在世界文学史上都是不多见的。这说明了一个基本的事实，即中国向有文学与音乐结合以复合型式表情达意、畅叙心曲的传统，在

诸种艺术的发展中，人们总是偏爱音乐与文学结合的这种综合形式。在这时，无论音乐是主要言说者，还是文学是主要言说者，人们都是喜爱这种综合艺术的。实质上，这种音乐与文学结合的艺术样式用今天的观念来看，就是“歌曲”。专指文学部分的术语有的在某一时代成为通称，而后来用者渐稀；有的在某一时代虽有所偏指，但后来却成为通称。这些术语在概念上虽略有差异，但大致上意思是一样的。从这些术语的称谓上可以看出，在中国人的心目中，一般地把各个时代的“歌曲”中的文学部分都是看作“诗”的。

二、自有“乐府”名目，古人就把歌诗看成一个系统

自汉代设立乐府机构后，直至魏晋六朝，乐府诗大兴。此时，人们心目中有了较清晰的概念，即不配音乐的是诗，配上音乐的是乐府。所以《文选》在诗这一大类下又列有乐府、杂歌两小类，《文心雕龙》在诗之外，又专设乐府一章。何为“乐府”，《文心雕龙》解释得很清楚：“诗为乐心，声为乐体”，即诗是它的心灵，声调是它的形体，它是文学和音乐的结合体。

此后，凡和当代新的音乐相结合而形成的诗歌形式都曾被称为“乐府”。

如唐代时期：

> （张仲素）善诗，多警句。尤精乐府，往往和在宫商，古人有未能虑者。
>
> ——辛文房《唐才子传》

> 麟台添集卷，乐府换歌辞。
>
> ——姚合《赠张籍》

> 或声流乐府，或句在人口。
>
> ——顾陶《唐诗类选·序》

> 妍词一发，乐府传贵。
>
> ——刘禹锡《卢象集·序》

> 贺为协律郎。乐府数十篇，云韶诸工皆合之弦管。
>
> ——《新唐书·李贺传》

襄阳才子得声多，四海皆传古镜歌。乐府正声三百首，梨园新入教青娥。

——孟简《酬施先辈》

昨日天风吹乐府，六宫丝管一时断。

——章孝标《赠陆鬯进诗除官》

永丰坊西南角，有垂柳一株，柔条极茂。白尚书曾赋诗，传入乐府，遍流京都。近有召旨，取两枝植于禁苑，乃知一顾增十倍之价，非虚言也。

——卢贞《和白尚书赋永丰柳诗·序》

在唐人那里，“乐府”一词是多义的，或指官方的音乐机构，或指歌曲，或指入于歌曲的诗歌。实际上，他们心目中，“乐府”这个概念应是偏指音乐与诗歌的结合物——歌曲，以及为入乐而作的诗歌。

宋代时期：

公（冯延巳）以金陵盛时，内外无事，朋僚亲旧，或当宴集，多运藻思，为乐府新词，俾歌者倚丝竹而歌之，所以娱宾而遣兴也。

——陈世修《阳春集·序》

（《家宴集》）序称子起，失其姓氏，雍熙丙戌岁也。所集皆唐末五代人乐府，视《花间》不及也。

——陈振孙《直斋书录解题》

苏子瞻于四学士中，最善少游，故他文未尝不极口称善，岂特乐府？然犹以气格为病，故尝戏云：“山抹微云秦学士，露花倒影柳屯田。”“露花倒影”，柳永《破阵子》语也。

——叶梦得《避暑录话》

柳三变游东都南北二巷，作新乐府，骫骳从俗，天下咏之，遂传禁中。

——陈师道《后山诗话》

晏元献（殊）尤喜江南冯延巳歌词。其所自作，亦不减延巳。乐府《木兰花》皆七言诗，有云：“重头歌咏响璁琤，入破舞腰红乱旋。”

——刘攽《中山诗话》

绍兴间，陈侍郎相之往使虏，至燕山驿，壁间得一词云……，然不著名氏，必中原士大夫沦异域者所作也。以乐府《风流子》按之，可歌也。

——陈岩肖《庚溪诗话》

温庭筠乐府“春水碧于天，画船听雨眠”。皮日休《松陵集》诗云：“汉水碧于天，荆南廓然秀”。豫章（黄庭坚）取以作《演雅》云：“江南野水碧于天，中有白鸥闲似我。”

——吴幵《优古堂诗话》

今人于古乐府，特指为诗之流，而以词就音，始名乐府，非古也。

——王灼《碧鸡漫志》

今世乐府传《沁园春》词，按《后汉书》窦宪女弟立为皇后，宪恃宫掖声势，遂以县直请夺沁水公主园。然则沁水园者，公主之园也，故唐人类用之。

——吴曾《能改斋词话》

宋人的“乐府”概念是相当清晰的。在指古代乐府诗时，有时在“乐府”之前加“古”字，或加“先世”字。一般单标“乐府”时，就专指当时流行的“依谱填制”的词，即唐宋词之词。词人们不仅用“乐府”二字命名他们的词集，如苏轼的《东坡乐府》，而且用“乐府”二字命名他们谈论创作的理论著作，如沈义父的《乐府指迷》。为了能和古代乐府遥相对应，他们还把词叫做“新乐府”、“今世乐府”、“乐府新词”。可以说，宋人已比较清楚地意识到，“乐府”是有着古老传统的，而在当代又是不断出现新变化，不断有所发展的。

金元时期：

成文章曰乐府，有尾声曰套数，时兴小令唤叶儿。套数当有乐府气味，乐府不可似套数。街市小令，唱尖歌倩意。

——燕南芝庵《唱论》

我朝混一以来，朔南暨声教，士大夫歌咏，必求正声，凡所制作，皆足以鸣国家气化之盛，自是北乐府出，一洗东南习俗之陋。

——虞集《中原音韵·序》

世之共称唐诗、宋词、大元乐府，诚哉。

——罗宗信《中原音韵·序》

予曰："言语一科，欲作乐府，必正言语；欲正言语，必宗中原之音。"

——周德清《中原音韵·序》

右辈公卿居要路者，皆高才重名，亦于乐府留心。

——钟嗣成《录鬼簿》

（梁园秀）所制乐府，如［小梁州］、［青哥儿］、［红衫儿］、［窖砖儿］、［赛儿令］等，世所共唱之。

——夏庭芝《青楼集》

大梁钟君，名嗣成，字继先，号丑斋。……乐府小曲，大篇长什，传之于人，每不遗稿，故未能就编焉。

——朱士凯《录鬼簿·后序》

予寄武林，小山（张可久）以乐府示余，临风朗玩，击节而不自知，何其神也！择矢弩于断枪朽戟追之中，拣奇壁于破扁乱石之场，抽青配白，奴苏隶黄，文丽而醇，音和而平，治世之音也，谓之《今乐府》，宜哉！

——贯云石《小山乐府·序》

（杨果）性聪敏，美风姿，工文章，尤长于乐府。外若沉默，内怀智用，善谐谑，闻者绝倒。

——《元史·杨果传》

元人的头脑也是清醒的，他们或把古往今来合乐的诗歌通称为"乐府"，或用"乐府"专指当时合乐的诗歌，即我们今天所说的"散曲"。对于前朝曾盛行一时的"乐府"，他们也有了相对统一的名称——词。有时，和当代的合乐诗歌一样，元朝人就称之为"今乐府"，有时就依据其音乐的性质，干脆称为"北乐府"。可以说，随着历代合乐诗歌的逐渐积淀，和新的合乐诗歌的不断发展，人们便越来越把这类诗歌看成是一个独立的体系。

明清时期：

齐唱宪王（朱有燉）新乐府，金梁桥外月如霜。

——李梦阳《元宵绝句》

及进膳迎膳等曲，皆有乐府小令杂剧为娱戏，流俗諠诜，淫哇不逞，太祖所欲屏者，顾反设之殿陛间，不为怪也。

——《明史·礼乐志》

何元朗（良俊），一言儿启词中宝藏。道欲度新声休走样，名为乐府，须教合律依腔。宁使时人不鉴赏，无使人挠喉捩嗓。说不得才长，越有才越当着意斟量。

——沈璟·南［商调·二郎神］

谢榛，字茂秦，临清人。眇一目，喜通轻侠，度新声。年十六作乐府商调。临德间少年皆歌之。已而折节读书，刻意为歌诗，遂以声律有闻于时。

——王世祯《四溟诗话·序》

未敢托意于风人，惟以悬情于乐府。庶几闻弦知雅，得意忘言矣。

——华广生《白雪遗音·序》

入明以后，合乐诗歌的发展呈现出较复杂的态势。一方面文人和民间还在袭用元以来的曲调进行新歌词的创作，当然这些曲调到明代有了发展变化；一方面这种新歌词的创作有时和戏剧的创作结合在一起，这些新歌词可能既是某一戏剧中的唱词，又是可以单谱单唱的曲辞。这些较雅致和成体制的歌词，时人往往称为"乐府"。同时，在明代新兴的一些民歌，因它们的原生态性质，人们尤其是文人还是不把它们纳入到"乐府"名目之下，而呼为"小曲"、"小令"或"歌谣词曲"。但由于明人看到了它们天真烂漫的勃勃生机，故没有采取卑视的态度对待它们，在其内心深处，还是把它们和元代散曲等文学视为同一系统，至有"我明诗让唐，词让宋，曲让元，庶几吴歌、桂枝儿、罗江怨、打枣竿、银绞丝之类，为我明一绝耳"（陈宏绪《寒夜录》引卓珂月语）的说法。清代崇古风气极盛，文人对时新小曲多有鄙视，但由于民间小曲的活跃，也不得不引起他们的兴趣，他们虽不像明人那样将小曲视为"真诗"，把小曲当作"一绝"，可有时也不得不承认它们具有独特的魅力，和古代合乐诗歌一样，同属"乐府"这个范畴。

总之，当"乐府"一词出现后，人们对合乐诗歌就更有了清晰的认识，凡是配合着当代的音乐新声写作的诗歌，都可称为"乐府"。在和音乐的结合中，诗歌呈现出复杂的态势，有的是以乐为主，诗歌化为音乐

的一部分，有的是以诗为主，音乐是诗歌的辅助。结合的方式也是不一样的，有时以乐从诗，有时以诗从乐。创作的主体也不一样，有的是民间群体创作的产物，有的是文人创作的产物。创作的目的也不一样，有的是为了教化，有的是为了娱乐。创作的用途也不一样，有的是为了娱人，有的是为了娱已。但是它们都有着一个共同的特征，即合乐。在每一个具体的时代，就对现实生活的影响而言，它是最有影响的；就发展的活力而言，它是最有活力的。如果把所有的都曾被称为"乐府"的诗体都算在内，这个群体在中国诗歌发展史上的意义和地位是不可低估的。须知，中国诗歌史上每一个时期的代表性诗体往往是由它或由它的衍生物构成的；中国诗歌史上诗的沉淀至少有半数是由它积累而成的；中国被誉为是诗的国度的半壁江山是由它组成的。

三、诗歌有积淀后，古人曾试图勾勒其发展脉络

到了宋代，由于合乐诗歌有了丰富的积累，当时的人一方面做了收集、整理的工作（这方面的成果最突出的是郭茂倩的《乐府诗集》)，另一方面就尝试着从理论的高度，对整个合乐诗歌的历史发展进程进行一番总结，这方面表述较清晰的是王灼的《碧鸡漫志》。他说：

> 古人初不定声律，因所感发为歌，而声律从之，唐、虞禅代以来是也。余波至西汉末始绝。西汉时，今之所谓古乐府者渐兴，魏晋为盛。隋氏取汉以来乐器歌章古调，并入清乐，余波至李唐始绝。唐中叶虽有古乐府，而播在声律，则甚矣。士大夫作者，不过以诗一体自名耳。盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛。今则繁声淫奏，殆不可数。古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，基本一也。后世风俗益不及古，故相悬耳。而世之士大夫，亦多不知歌词之变。

在王灼的这段话中，虽有今不如昔的崇古心态，但却是清晰、准确地把宋词上溯到上古之时合乐诗歌的发展阶段给描述了出来。他把整个合乐诗歌的发展分为三个时期，即古歌时期、古乐府时期、今曲子时期，这基本上应是符合实际的。而且，他的时间划分也是大致准确的。古歌时期确实到西汉，古乐府的余波确实至李唐，今曲子确实兴起于隋，初繁

于唐，到宋代转入大盛。总之，在王灼那里，已初步建立起合乐诗歌是自成系统独立发展的这一理论意识。

到了元代，人们对合乐诗歌发展脉络的勾勒仍是十分清晰的，如虞集《中原音韵·序》中说：

> 乐府作而声律盛，自汉以来然矣。魏晋隋唐，体制不一，音调亦异，往往于文虽工，于律则弊。宋代作者，如苏子瞻变化不测之才，犹不免"制词如诗"之诮；若周邦彦、姜尧章辈，自制谱曲，稍称通律，而词气又不无卑弱之憾。辛幼安自北而南，元裕之在金末、国初，虽词多慷慨，而音节则为中州之正，学者取之。我朝混一以来，朔南暨声教，士大夫歌咏，必求正声，凡所制作，皆足以鸣国家气化之盛，自是北乐府出，一洗东南习俗之陋。

因限于体例，虞集在《序》中主要是谈论声律问题，但是却仍然揭示出自汉以来，合乐诗歌的流变过程。他认为"乐府"是一个独立发展的系统，自汉以来，历经魏晋隋唐，这是一个时期，而宋代的词之发展又是一个时期，元朝统一之后兴起散曲创作又代表了一个新的时期。在《序》中，他明确指出"北乐府"（散曲）是继词之后出现的，这实际上就使散曲这一新诗体的传承关系十分清楚了。

明代，王世贞在他的《曲藻·序》里更有一段相当精彩的话：

> 三百篇亡而后有骚、赋，骚、赋难入乐而后有乐府，古乐府不入俗而后有唐绝句为乐府，绝句少宛转而后有词，词不快北耳，而后有北曲，北曲不谐南耳而有南曲。

王世贞的这段话主要有这样几个特点：一是他将从《诗经》到南北曲的发展看成是一个独立的系统，它们前后相续，从未中断。每一个朝代的代表性诗体都是属于这样一个系统的。二是他认为元明以来的南北曲是这个独立系统的发展继续，这样就为当时的新兴诗体找到了渊源和坚实的依托。三是他认为这一系统之所以前后不能断绝的根本原因是它们一能入乐，二能入俗。入乐使它易于诉之于听觉，便于耳口相传，入俗使它多写平常人的心中情、身边事，易于使人感到亲切。当一个诗体不入乐又不入俗后，这个诗体就会渐渐失去生命力，而逐渐凝定不前，这时

就会有新的诗体出现，而最终代替了那原来盛极一时的诗体，成为时代的最有影响力的诗体。可以说，王世贞是继王灼之后，能用最清晰、最准确的语言表述入乐诗歌传承关系和发展脉络的一个人。

清代，胡彦颖在《乐府传生·序》里说：

> 虽然，古乐之所亡者，其曲折耳，其节奏耳，声则未有亡也。汉魏之乐府，唐不能歌而歌诗；唐之诗，宋不能歌而歌词；宋之词，元不能歌而歌唱。然歌曲之声，固即歌词歌诗歌乐府之声也，又独非即歌《南》、《豳》、《雅》、《颂》之歌欤？而安得云亡欤？故以乐而论，则三百篇存、乐府存、诗存、词存，而其曲折节奏则尽亡；以声而论，则歌南北曲者此声，则进而歌词歌诗歌乐府歌三百篇，要亦无非此声，故曰亡者其曲折耳，其节奏耳，声则自在天壤间也。自元以来，有北曲，有南曲，而善歌者首推三吴，南曲习于南耳，故视北曲尤为盛行，然明之中叶以后，于南曲刻意求工，别为“清曲”。渐非元人之旧。

清人由于有较严重的复古倾向，所以一般不很重视时代新兴的文艺形式，同时又由于戏剧和小说兴盛，对于那些流行于民间与市井的小曲与小调这样的小玩意儿也就不甚注意，因此，他们谈论诗歌的发展时，主要是偏于谈论他们之前的诗歌发展，他们创作诗歌时，也多是运用传统的诗体进行写作。这样，他们就不重视当代合乐诗体改造和建设的问题，也就没有系统的合乐诗歌的发展观念。以上的引文，是主要谈论音乐的，为音乐之消亡，乃是“其曲折，其节奏”的消亡，而非声，即歌唱的消亡。可是它虽然是谈论音乐的，但也基本上勾勒出了从《诗经》至南曲的发展脉络。可见在清代某些人那里，仍然还是有较为清晰的发展观的，只是这种发展观是一种音乐意义上的发展观，它的发展演变的最终转向时当时北曲、南曲音乐。但是，无论如何他们是承认从《诗经》至南曲这一演进过程的，这也便能让站在诗歌的角度进行理论探讨的人们知道合乐诗歌大致发展的轨迹。

作者简介：苗菁，男，1963年10月出生于山东聊城，文学硕士。现为聊城大学文学院副院长，教授。长期从事诗词、音乐文学及音乐文艺研究。主持国家社科基金项目《乐声中的文学——20世纪中国歌词研究》。

北宋真宗仁宗朝的“乐府声诗并著”
——以宋祁为个案

◇ 杨晓霭

（兰州，西北师范大学，730070）

摘要：李清照“乐府声诗并著”之说，历来深受重视。但对其理解亦有分歧。李清照所云是确定声诗仅在唐，“乐府”仅在宋，还是说这一现象是“历史”的、发展的？本文以为李清照在追溯歌词的发展历史，以为自唐至北宋“涵养百馀年”，均呈“乐府声诗并著”局面。她批评“宋子京兄弟”，“虽时时有妙语，而破碎何足名家”。考宋祁创作，有声诗，亦有“乐府”。宋祁是仁宗朝雅乐建设的骨干，他“乐府声诗并著”的创作，正是宋初礼乐文化建设中歌曲创作风格多样，“雅”、“俗”共赏的典型表现，也反映出“旧声”、“新声”竞相发展的态势。

关键词：宋祁　声诗　“乐府”　北宋　历史

在中国古代音乐文学史上，以齐言诗体为主要歌辞形式或以长短句为主要歌辞形式的歌曲创作，并行不悖。这两种辞式歌曲的“并著”局面，李清照有过回顾与描述，见宋胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三三《晁无咎》：

> 李易安云：“乐府、声诗并著，最盛于唐。开元、天宝间，有李八郎者，能歌擅天下。时新及第进士开宴曲江，榜中一名士先召李，使易服隐名姓，衣冠故敝，精神惨沮，与同之宴所，曰：‘表弟愿与坐末。’众皆不顾。既酒行乐作，歌者进，时曹元谦、念奴为冠。歌罢，众皆咨嗟称赏。名士忽指李曰：‘请表弟歌。’众皆哂，或有怒者。及转喉发声，歌一曲，众皆泣下罗拜，曰：‘此李八郎也。’自后郑、卫之声日炽，流靡之变日烦，已有《菩萨蛮》、《春光好》、《莎鸡子》、《更漏子》《浣溪沙》、《梦江南》、《渔父》等词，不可遍举。五代干戈，四海瓜分豆剖，斯文道熄；

独江南李氏君臣尚文雅，故有‘小楼吹彻玉笙寒’，‘吹皱一池春水’之词，语虽奇甚，所谓‘亡国之音哀以思’者也。逮至本朝，礼乐文武大备，又涵养百余年，始有柳屯田永者，变旧声作新声，出《乐章集》，大得声称于世，虽协音律而词语尘下。又有张子野、宋子京兄弟、沈唐、元绛、晁次膺辈继出，虽时时有妙语，而破碎何足名家。至晏元献、欧阳永叔、苏子瞻，学际天人，作为小歌词，直如酌蠡水于大海，然皆句读不葺之诗尔，又往往不协音律者，何邪？盖诗文分平侧，而歌词分五音，又分五声，又分六律，又分清浊轻重。且如近世所谓《声声慢》、《雨中花》、《喜迁莺》，既押平声韵，又押入声韵；《玉楼春》本押平声韵，又押上去声，又押入声。本押仄声韵，如押上、去声则协，如押入声则不可歌矣。”①

“乐府、声诗并著，最盛于唐。开元、天宝间，有李八郎者，能歌擅天下。”有两种断句方式，另一种是：“乐府、声诗并著，最盛于唐开元、天宝间。有李八郎者，能歌擅天下。”无论是“乐府、声诗并著最盛于唐”还是“最盛于唐开元天宝间”，李清照既然说“最盛”，就意味着这种现象是一个“历史”的发展，在唐以前和她生活的时代仍然存在。只不过“乐府声诗并著”“最盛”的同时，以李八郎为代表的“曲子”歌唱，逐渐走向“繁荣”。这一“繁荣”，在柳永“变旧声作新声”之后，呈现出“流行”局面：“逮至本朝，礼乐文武大备，又涵养百馀年，始有柳屯田永者，变旧声作新声，出《乐章集》，大得声称于世，虽协音律而词语尘下。又有张子野、宋子京兄弟、沈唐、元绛、晁次膺辈继出，虽时时有妙语，而破碎何足名家。”考查李清照所说宋代“涵养百馀年”间的文人歌曲创作，李清照以为宋祁兄弟“不足以名家”的“破碎”特点，却正是“乐府声诗并著”的一个显例。本文即以宋祁为例进行尝试性论述。

一、宋祁的声诗

考今存宋祁诗歌，或题作《乐府》，或以阕、解等音乐单位计数，

---

① 胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三三《晁无咎》，廖德明点校，周本淳重订，第254页，北京，人民文学出版社，1993。文中标点笔者有改动。

或被称作“乐歌”者约二十一首，试作分析。

乐府

花外超超百尺楼，碧帘深下蒜条沟。石城何似卢家好，曲里分明两莫愁。①

七绝，仄起首句入韵，叶平声尤韵。

以《乐府》为题，中晚唐诗中较为常见。任半塘先生在《唐声诗》中，举例说明了对此类作品的意见：“乐府一：顾况作，五言排律，二十四句，《乐府诗集》七七入《杂曲歌辞》。此等排律既非齐梁乐府体，亦非唐代所谓‘新乐府’体，而题曰‘乐府’，其曾合乐与歌唱可知，所缺者调名耳。”②任先生还举了孟郊《乐府戏赠陆大夫十二丈》三首、薛涛作五绝二首、司空图五绝二首、刘言史七绝《春游乐府》二首、《乐府杂辞》三首、徐凝七绝《乐府新诗》一首。唐代题作《乐府》的诗，郭茂倩录入《乐府诗集·杂曲歌辞》，郭氏认为它们是入乐歌唱的。七绝是唐诗歌唱较为方便的诗体之一，宋祁作七绝，题作《乐府》，不应毫无依据，随手所题。宋祁作五绝、七绝亦有题作“阕”、“解”的，如《都街见缘桩橦伎感而成咏二阕》、③《州将和丁内翰寄题延州龙图新开柳湖五阕》、④《木芙蓉盛开四解》、⑤《余在北门时每立春必前索宫中春词十馀解今逢兹日愧坐州阁追怀旧题续作六章》、⑥《杨柳词四解》。⑦举《迎春曲三阕》为例：

迎春曲三阕

---

① 宋祁《景文集》卷二四，影印文渊阁四库全书本。

② 任半塘《唐声诗》，上编第505—506页，上海，上海古籍出版社，1982。

③ 傅璇琮主编《全宋诗》第4册卷221，第2557页，北京，北京大学出版社，1998。

④ 傅璇琮主编《全宋诗》第4册卷221，第2560页，北京，北京大学出版社，1998。

⑤ 傅璇琮主编《全宋诗》第4册卷221，第2552页，北京，北京大学出版社，1998。

⑥ 傅璇琮主编《全宋诗》第4册卷224，第2579页，北京，北京大学出版社，1998。

⑦ 傅璇琮主编《全宋诗》第4册卷224，第2614页，北京，北京大学出版社，1998。

其一

青陆斗杓回，河内动新灰。冰际销纹绽，云边鹤影来。汉宫行庆罢，花树剪刀催。

五言，六句，四平韵，仄起。首二句连叶。两对句。

其二

东郊风驭软，严署漏筹添。柳拂将军壁，梅飘公主奁。舞衣裁几许，新人解织缣。

五言，六句，三平韵，平起。

其三

荔达阳膏动，冰解水纹融。天花四面碧，日气几竿红。不言双燕晚，为叹玉箱空。

五言，六句，三平韵，仄起。“达”字后诗人自注：“仄声。”

五言六句体声诗，在唐代的歌唱，《唐声诗》中录有六调，分别是《子夜四时歌》、《黄台瓜辞》、《踏歌辞》、《抛球乐》、《柘枝辞》、《扶南曲》。叶韵格式有四平韵、三平韵、三仄韵。四平韵为崔液《踏歌辞》、刘禹锡《抛球乐词》二首、皇甫松《抛球乐》（红拨一声飘）。崔液《踏歌辞》末二句连叶，刘禹锡二首与皇甫松一首前二句连叶。皇甫松《抛球乐》二首均保留有和声辞。三平韵的格式多见，任先生所举如李贤《黄台瓜辞》、李白《子夜四时歌》、王维《扶南曲五首》中的四首、薛能《柘枝词三首》、崔成甫《得体歌》等均为三平韵。三仄韵者较少，王维《扶南曲五首》中有一首。与唐代五言六句体歌辞比对，宋祁《迎春曲三阕》用五言六句体，也是渊源有自。宋祁诗中，五言六句体还有：《酴醾》、《千叶牡丹》、《木兰》、《荼蘼花》。《荼蘼花》一首于诗后自注：“近世民间杂曲，始有《荼蘼花》者。”①《酴醾》一首，前四句又题作《咏酴醾》。②这四首五言六句体，均为三平韵。《酴醾》一首的

---

① 傅璇琮主编《全宋诗》第4册卷224，第2580页，北京，北京大学出版社，1998。

② 傅璇琮主编《全宋诗》第4册卷221，第2554页，北京，北京大学出版社，1998。

变化，或为适应歌唱，依五言六句体民歌如《荼蘼花》歌调改成。宋祁诗中的“解”与“曲”意义一致，他的《木芙蓉》五绝二首其二云：“一作淮南守，再逢霜艳新。花前今日酒，却是去年人。”诗后自注：“予去秋已有《木芙蓉》四曲，故有是句。”[①]从诗意看，“去秋所作《木芙蓉》四曲”当指《木芙蓉盛开四解》。他以“解”、“阕”标题的篇章，亦非案头拟作。宋祁诗中的拟作，题中往往标明“拟”，如《拟明月逐人来》、《拟西出阳关无故人》、《拟东武曲》等。

宋祁所作五绝、五律，有乐歌。魏泰《东轩笔录》卷十一：“韩魏公知定州日，作阅古堂，自为记，书于石后，又画魏公像于堂上。宋子京知定州，作乐歌十阕，其词曰：‘听说中山好，韩家阅古堂。画图真将相，刻石好文章。’魏公闻之不喜。”[②]此处纪事，未云歌唱情况。考魏泰“乐歌”之名的使用，同书卷六记蔡挺《喜迁莺》，称“乐歌”：“蔡挺自宝元已后历边任，至于熙宁初犹帅平凉，会边境无事，作乐歌以教边人，有‘谁念玉关人老’之句，此曲盛传都下，未几召为枢密副使。”[③]卷十一记范仲淹作《渔家傲》亦称“乐歌”：“范文正公守边日，作《渔家傲》乐歌数阕，皆以‘塞下秋来’为首句，颇述边镇之劳苦，欧阳公尝呼为穷塞主之词。”[④]可见魏泰所曰“乐歌”，必为歌词。《景文集》卷八有《阅古堂》一首：“堂皇对岑蔚，欢酌坐怡然。蟹美持螯日，鲂甘抑鲊天。渚翘幽处鹭，林响静时蝉。老去兴非浅，无妨清夜旋。”五律。1923年《湖北先正遗书》影刊广雅版《武英殿聚珍版丛书》本《宋景文集》原注：“《宋朝类苑》：韩魏公知定州，作阅古堂。后子京知定州，有乐歌十阕。此首疑即其一。”[⑤]宋祁知定州在宋仁宗皇祐五年（1053）至嘉祐元年（1056）间。[⑥]这时的宋祁作“乐

① 傅璇琮主编《全宋诗》第4册卷221，第2553页，北京，北京大学出版社，1998。

② 魏泰《东轩笔录》，李裕民点校，第130页，北京，中华书局，1983。

③ 魏泰《东轩笔录》，李裕民点校，第68页，北京，中华书局，1983。“谁念玉关人老”出蔡挺《喜迁莺·霜天清晓》，见《挥麈录·挥麈余话》卷一，中华书局上海编辑所1961年点校本。

④ 魏泰《东轩笔录》，李裕民点校，第126页，北京，中华书局，1983。

⑤ 转引自《全宋诗》第4册卷207，第2374页，北京，北京大学出版社，1998。

⑥ 参见宋祁《定州到任表》、《定州到任谢神文》、《定州贺南郊礼毕表》、《御戎论》等。

歌”，仍采用五绝、五律“旧声”诗体。

二、宋祁的“乐府”

“骤有时名”的宋祁，“乐府”歌词数量今见足篇仅六阕。

（一）《浪淘沙近》

吴曾《能改斋漫录》卷十七：

侍读刘原父守维扬，宋景文赴寿春，道出治下，原父为具以待宋。又为《踏莎行》词以侑欢云：“蜡炬高高，龙烟细细，玉楼十二门初闭。疏帘不卷水晶寒，小屏半掩琉璃翠。桃叶新声，榴花美味，南山宾客东山妓。利名不肯放人闲，忙中偷取功夫醉。”宋即席为《浪淘沙近》，以别原父云：“少年不管，流光如箭，因循不觉韶光换。至如今，始惜月满花满酒满。扁舟欲解垂杨岸，尚同欢宴。日斜歌阕将分散。倚兰桡，望水远天远人远。”其云“南山宾客东山妓”，本白乐天诗。①

《浪淘沙》，唐教坊曲。五代时始流行长短句双调小令，又名《卖花声》。《全唐五代词》共收二十二首，刘禹锡九首、白居易六首、皇甫松二首、司空图一首，均七绝体；李煜二首为长短句，双调，小令，平声韵。

其一

往事只堪哀，对景难排。秋风庭院藓侵阶，一任珠帘闲不卷，终日谁来。

仄仄仄平平，仄仄平平。平平平仄仄平平，仄仄平平平仄仄，仄仄平平。

金锁已沉埋，壮气蒿莱。晚凉天静月华开，想得玉楼瑶殿影，空照秦淮。

平仄仄平平，仄仄平平。仄平平仄仄平平，仄仄仄平平仄仄，平仄平平。

① 吴曾《能改斋漫录》卷十七，第495页，上海，上海古籍出版社，1979。

其二

帘外雨潺潺，春意阑珊。罗衾不耐五更寒。梦里不知身是客，一晌贪欢。

平仄仄平平，平仄平平。平平仄仄仄平平。仄仄仄平平仄仄，仄仄平平。

独自莫凭栏，无限江山。别时容易见时难。流水落花春去也，天上人间。

仄仄仄平平，平仄平平。仄平平仄仄平平。平仄仄平平仄仄，平仄平平。

后来填词即以李煜所作为小令定格，《全宋词》录《浪淘沙》约185阕，与李煜格律同，但柳永《浪淘沙令》，标明“歇指调”，比李煜词，上、下片首句各少一字：

有个人人。飞燕精神。急锵环佩上华裀。促拍尽随红袖举，风柳腰身。

簌簌轻裙。妙尽尖新。曲终独立敛香尘。应是西施娇困也，眉黛双颦。

《乐章集》、《清真集》均有《浪淘沙慢》，宫调不同，句读亦异。“近”仅宋祁这一首。与令词相比，叶韵、辞式、上下片换头衔接均有变化。变化一：叶仄声韵。第七部：管、满，上声旱；箭，去声霰；换，去声翰。叠韵。变化二：辞式上片四四七三四。下片七四七三三二二。变化三：下阕换头。叠韵。

关于“近”的音乐特点，张炎《词源·讴曲旨要》：“歌曲令曲四掯匀，破近六均慢八均。官拍艳拍分轻重，七敲八掯靸中清。”[1]又《词源·拍眼》：“引、近则用六均拍。”[2]沈义父《乐府指迷》：“词腔谓之‘均’。‘均’即韵也。”[3]历代研究者对“均”的解释，各抒已见，洛地说：“我对‘均’的理解，是：‘均(yun)’即‘韵’，音义皆同。但

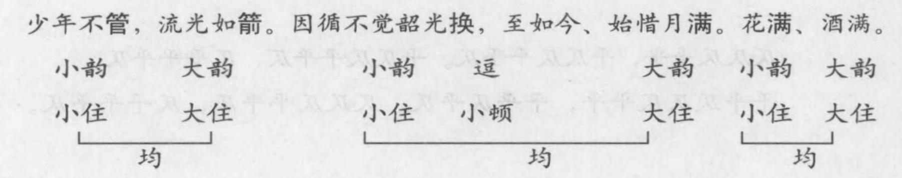
① 蔡祯《词源疏证》，卷上第63页，北京，中国书店，1985。

② 蔡祯《词源疏证》，卷下第15页，北京，中国书店，1985。

③ 蔡嵩云《乐府指迷笺释》，第83页，北京，人民文学出版社，1963。

是，并不是凡词作中用韵处都就是‘均’；‘均’是指按格律必当用韵处的‘大韵’（在唱，为‘大住’）。然而，说‘均’指的是按格律必当用韵之处的‘（大）韵’，也还是简单化的说法；有为数并不少的词调（因词人按前人之填辞）例用韵处并不一定都是大韵。均，对我们后人，即从我们今天的角度，真正意义的理解，当视之为一个结构单位——我们对词调结构的认识，一般是：‘调’；调有‘章’（段、片、阕）；章有‘句’，句内有时有‘逗’、‘分句’（在乐为‘小顿’）、‘领’等。张炎，在这里提出了一个‘均’。按我对这里张炎提出的‘均’的理解：‘均’，词章（片）内，介于‘章（片）’与‘句’之间的，以大韵为标志的结构单位。”[1]参照此说，对宋祁《浪淘沙近》作结构分析：

上片：



下片：

扁舟欲解垂杨岸，尚同欢宴。日斜歌阕将分散。倚阑桡，望水远。天远、人远。

小韵 大韵 小韵 句 大韵 小韵 大韵

小住 大住 小住 大顿 大住 小住 大住

均 均 均

由以上分析看出，宋祁“近”词，完全符合张炎等人对“近”之结构的音乐描述。王易、杨荫浏等研究大家，均以为“近”相对于“令”，节奏较为舒缓。宋祁即席应歌，在《浪淘沙令》的基础上，稍加改变，使节奏变慢，更加适合抒发时光易逝、人生变幻的迷惘、怅恻之情。

（二）《好事近》

《全宋词》录《好事近》共296首，首见张先词。张先二首，均入“仙吕调”。题下注：“和毅夫内翰梅花。”为咏梅之作。龙榆生《唐宋词格律》：“好事近，又名‘钓船笛’，《张子野词》入‘仙吕宫’。四十五

① 《词调三类令、破、慢——释“均”（韵断）》，《文艺研究》，2000年第5期。

字，前后片各两仄韵，以入声韵为宜。两结皆上一、下四句法。”[1]张先比宋祁年长八岁。难断二人之作先后。盖均依“钓船笛”曲调而作，体制实小令，题曰“近”，可见二人亦改变了《钓船笛》令词的声情。《钓船笛》，顾名思义，当为民歌。民歌音乐形式短小精悍，表现形式灵活、生动，没有固定格律，善于变化，对各种不同的内容、唱词、演唱场合与条件有很强的适应能力。宋祁词曰：

睡起玉屏风，吹去乱红犹落。天气骤生轻暖，衬沉香帷箔。

珠帘约住海棠风，愁拖两眉角。昨夜一庭明月，冷秋千红索。[2]

叶入声第十六部，落、箔、角、索，三觉十药通叶。格律如下：

仄仄仄平平，平仄仄平平仄。平仄仄平平仄，仄平平平仄。

平平仄仄仄平平，平平仄平仄。仄仄仄平平仄，仄平平平仄。

（三）《鹧鸪天》

画毂雕鞍狭路逢，一声肠断绣帘中。身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通。

仄仄平平仄仄平，仄平平仄仄平平。平平仄仄平平仄，平仄平平仄仄平。

金作屋，玉为笼，车如流水马游龙。刘郎已恨蓬山远，更隔蓬山几万重。

平仄仄，仄平平，平平平仄仄平平。平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平。

黄昇《唐宋诸贤绝妙词选》卷三：“子京过繁华街，逢内家车子，中有搴帘者曰：‘小宋也。’子京归，遂作此词，都下传唱，达于禁中。仁宗知之，问内人：‘第几车子何人呼小宋。’有内人自陈：‘顷侍御宴，见宣翰

① 《唐宋词格律》，第73页，上海，上海古籍出版社，1978。
② 唐圭璋编《全宋词》第一册，第117页，北京，中华书局，1965。

林学士，左右内臣曰：'小宋也。'时在车子偶见之，呼一声尔。"上召子京，从容语及，子京惶惧无地，上笑曰：'蓬山不远。'因以内人赐之。"[①]

《鹧鸪天》是宋人使用频率极高的曲调，据王兆鹏先生统计，它在宋人常用的48个词调中，仅居《浣溪沙》之后，列第二位。[②]其体式没有变格，均为双调五十五字，平韵。它常被文士用于"著腔子"唱"好诗"，如叶梦得《鹧鸪天·一曲青山映小池》序所云："东坡尝有诗曰：'荷尽已无擎雨盖，菊残犹有傲霜枝。一年好景君须记，正是橙黄橘绿时。'此非吴人无以知其为佳也。予居有小池种荷，移菊十本于池侧。每秋晚，常喜诵此句，因少增损，以《鹧鸪天》歌之。"[③]姚述尧《鹧鸪天》序中亦云："王清叔具草酌赏海棠，为作二绝句，清叔击节，檃括以《鹧鸪天》歌之。"[④]也有被借以歌七律的，如文莹《湘山野录》记载："（章圣）初，申国长公主为尼，掖庭嫔御随出家三十余人，诏两禁送于寺，赐斋馔。传宣各令作诗送，惟陈文僖公彭年诗尚有记者，云：'尽出花钿散宝津，云鬟初翦向残春。因惊风烛难留世，遂作池莲不染身。贝叶乍翻疑轴锦，梵声才学误梁尘。从兹艳质归空后，湘浦应无解佩人。'或云作诗之说恐非。好事者能于《鹧鸪天》曲声歌之。"[⑤]陈彭年诗为一首仄起首句入韵的正轨七律。宋祁"过繁华街"，触景生情，顺手拈取"画毂"、"雕鞍"、"狭路"、"肠断"、"绣帘"、"金屋"、"玉笼"等熟语，并将李商隐诗句，按平仄、叶韵分别将《无题》"画楼西畔桂堂东"中的"身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通"名句与"来是空言去绝踪"一首的尾联套用到合适的位置，即构成了一支《鹧鸪天》歌曲。这显然是宋祁依现成《鹧鸪天》的歌词谱式，撰写歌词，然后交歌者歌唱。即所谓"着腔子"[⑥]了。宋祁《玉楼春》（春景）与《蝶恋花》（情景）的创制，仍然是这一做法。

① 四部丛刊初编本。

② 参王兆鹏《唐宋词史论》，第107页，北京，人民文学出版社，2000。

③ 唐圭璋编《全宋词》第二册，第779页，北京，中华书局，1965。

④ 唐圭璋编《全宋词》第三册，第1555页，北京，中华书局，1965。

⑤ 文莹《湘山野录》卷下，郑世刚、杨立扬点校，第58页，北京，中华书局，1984。文莹所录陈彭年诗，拙存《杜甫瑞鹧鸪词考》一文考为杨郇伯作。见《文史》二辑。

⑥ 关于宋人"着腔子唱好诗"，论者作过细致论述，详见拙稿《着腔子唱好诗——宋人歌诗方法分析》（《西北师大学报》2003年第2期）、拙著《宋代声诗研究》（第144—157页，北京，中华书局，2008）。

（四）《玉楼春》（春景）

东城渐觉风光好。縠皱波纹迎客棹。绿杨烟外晓寒轻，红杏枝头春意闹。

浮生长恨欢娱少。肯爱千金轻一笑。为君持酒劝斜阳，且向花间留晚照。

宋祁的这首歌词在当时脍炙人口，因此而获得了一个“红杏尚书”的雅号。胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷三十七引《遁斋闲览》云：“张子野郎中，以乐章擅名一时。宋子京尚书奇其才，先往见之，遣将命者，谓曰：‘尚书欲见“云破月来花弄影”郎中乎？’子野屏后呼曰：‘得非“红杏枝头春意闹”尚书邪！’遂出，置酒尽欢。盖二人所举，皆其警策也。”[1]

《玉楼春》，又名《上楼春》、《木兰花》、《木兰花令》、《玉堂春》、《玉楼春令》、《江南曲》、《西湖曲》、《呈纤手》、《东邻妙》、《春晓曲》、《惜春容》、《梦相亲》、《归风便》、《归朝欢令》、《转调木兰花》、《续渔歌》。李清照云：“且如近世所谓《声声慢》、《雨中花》、《喜迁莺》，既押平声韵，又押入声韵；《玉楼春》本押平声韵，又押上、去声，又押入声。”[2]任半塘先生《唐声诗》（下编）第十五七言八句《玉楼春》，从多方面细致讨论了它的声诗特征。

（五）《蝶恋花》（情景）

《蝶恋花》为唐教坊曲旧调。一名《鹊踏枝》。《全宋词》录宋祁

① 胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷三七，廖德明点校，周本淳重订，第260–261页，北京，人民文学出版社，1993。

② 胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三三，廖德明点校，周本淳重订，第254页，北京，人民文学出版社，1993。李清照云：“且如近世所谓《声声慢》、《雨中花》、《喜迁莺》，既押平声韵，又押入声韵，《玉楼春》本押平声韵，又押上、去声，又押入声。本押仄声韵，如押上、去声则协，如押入声则不可歌矣。”对这段话的理解，学界亦是意见分歧。本文的理解是：李清照所举《声声慢》、《雨中花》、《喜迁莺》三调，歌辞协律时，既可以押平声韵，也可以押入声韵。《玉楼春》一调，本押平声韵，又可以押上、去声，又能押入声。在本来押仄声韵的歌辞中，上声与去声可以通协，如改变为上声、去声与入声混杂于一词，则不能通协，难于歌唱。考诸多本叶仄声韵的歌辞，入声韵的独立性是非常分明的。这样理解，符合歌词协律的创作实际。“本押仄声韵，如押上、去声则协，如押入声则不可歌矣”，说的是普遍现象，不是专门针对《玉楼春》而言。

《蝶恋花》两阕。一首题《情景》，词曰：

绣幕茫茫罗帐卷，春睡腾腾，困入娇波漫。隐隐枕痕留玉脸。腻云斜溜钗头燕。远梦无端欢又散，泪落胭脂，界破蜂黄浅。整了翠鬟匀了面，芳心一寸情何限。

另一首咏物之作：

雨过蒲萄新涨绿。苍玉盘倾，堕碎珠千斛。姬监拥前红簇簇。温泉初试真妃浴。驿使南来丹荔熟。故翦轻绡，一色颁时服。娇汗易晞凝醉玉。青凉不用香绵扑。

二首均即兴所作，有花间艳丽特色。

三、“乐府”“声诗”并著

宋祁一生，正好经历了真宗、仁宗两朝，若以史学界对北宋的时段划分，宋祁经历的正是宋初三朝的后一朝和进入中期的第一朝。这一时期，宋真宗上演了“澶渊之盟”、“泰山封禅”两出大戏，一定意义上显示了国威；而宋仁宗则进行庆历新政变革，实现了嘉祐盛治，“仁裕四十二年太平”。在太平盛世的苦心经营中，宋仁宗大搞礼乐文化建设，成就卓著，在颂声大作的同时，“柳七郎风味”也逐渐成了流行歌曲。

宋祁生于真宗咸平元年（998），卒于仁宗嘉祐六年（1061），柳永约生于太宗雍熙四年（987），约卒于仁宗皇祐五年（1053）。二人大致同时。在柳永“变旧声作新声”，巷陌竞歌“新声”之时，宋祁既沿“旧声”成了“红杏尚书”，又改变令曲成为近词。这自然与二人的创作环境密不可分。王兆鹏《唐宋词史论》中，将宋代的词人分为六代：“第一代词人群，以柳永、范仲淹、张先、晏殊、欧阳修等为代表。另有宋祁、杜安世等人。他们主要生活在真宗、仁宗两朝的‘承平’时代，个体的社会地位都比较显达，除柳永、张先以外，差不多都是台阁重臣，其中晏殊、范仲淹和欧阳修官至宰辅，位极人臣。人生命运相对来说比较顺利得意。其词所反映的主要是‘承平’时代的享乐意识和乐极生悲后对人生的思考。这一代词人，可分为两个创作阵营，柳永、张

先为一阵营，晏殊、欧阳修、范仲淹、宋祁等为一个阵营。"[1]这两个阵营，若以李清照"旧声"、"新声"而论，柳永为首的阵营是"新声"的创造者，而晏殊为首的是"旧声"的维护者。

宋祁是晏殊的追随者，仁宗朝雅乐建设的骨干。曾与李照等讨论乐理，制定李照律；上《大乐图义》二卷、《景祐广乐记》八十一卷、《议乐疏》长达二千四百多字，对以尺定律、武舞九器、登歌、郊庙歌曲的撰写以及精选太常乐工、招募能知音者等具体问题提出建设性意见。他的《享庙禋郊诗》,[2]陈述享庙、禋郊礼仪用乐，并加注说明，如《享庙八韵》"乐变摐金备"句后注："祭日，诏谕太庙备奏九成，不令减节。""登歌拜受喜"句后注："饮福登歌乐作。"《禋郊十韵》"惟闻杂佩旋，回雪终乐奏"句后注："诏令备曲，故送神之乐尤舒迟和雅。"《顺祀诗》[3]倡导发扬声诗传统，建设礼乐文明。生活中，他嬉游宴赏，追求诗酒风流，尽情享受美好生活。作歌词则夸吟良辰美景、声妓歌舞的赏心乐事。歌词内容，今见六阕中，虽然《蝶恋花》（情景）一阕，颇有"花间"风调，但其他五首，或写春景、或吟蒲萄，或感叹时光流逝，或抒发儿女情爱，若借晏殊与柳永争论作比，亦可谓"祁虽作曲子，不曾道'彩线慵拈伴伊坐'"。[4]保持着"士大夫之词"的境界。声诗颂赞与诗酒欢会，完全出于两种心情，两种境界，若用传统雅俗观衡量，它们即代表了"雅"与"俗"两种文化。自宋以来，人们对柳永的评价总是离不开一个"俗"字。"长于纤艳之词，然多近俚俗，故市井悦之。"[5]"柳之乐章，……彼其所以传名者，直以言多近俗，俗子易悦也。"[6]"其词虽极工致，然多杂以鄙语。故流俗人尤喜道之。"[7]"柳耆卿《乐章集》，……唯中浅近卑俗，自成一体。不知书者

---

① 王兆鹏《唐宋词史论》，第 8—9 页，北京，人民文学出版社，2000。

② 傅璇琮主编《全宋诗》第 4 册卷 218，第 2511 页，北京，北京大学出版社，1998。

③ 傅璇琮主编《全宋诗》第 4 册卷 204，第 2331 页，北京，北京大学出版社，1998。

④ 张舜民《画墁录》卷一："柳三变既以词忤仁庙，吏部不放改官。三变不能堪，诣政府。晏公（殊）曰：'贤俊作曲子么？'三变曰：'只知相公亦作曲子。'公曰：'殊虽作曲子，不曾道"彩线慵拈伴伊坐".'柳遂退。"文渊阁四库全书本。

⑤ 黄升《花庵词选》卷五，文渊阁四库全书本。

⑥ 胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三九引《艺苑雌黄》，廖德明点校，周本淳重订，第 335 页，北京，人民文学出版社，1993。

⑦ 徐度《却扫编》卷下，文渊阁四库全书本。

尤好之。"[①]与"俗"联系起来的欣赏者是"市井"、"俗子"、"流俗人"、"不知书者"。

柳永"变旧声作新声"。联系考察，柳永之"变"，就歌词体制看，主要是"小令"到"慢词"之变；就曲调看，是唐五代所传词调之"旧声"到宋代自创"新声"之变。宋祁的声诗即是"旧声"创作，借用"旧调"的填词歌曲，也是"旧声"。而"教坊乐工每得新腔，必求（柳）永为辞"，[②]自然是"新声"。宋祁的《浪陶沙近》，应歌而作，是对"旧声"《浪淘沙》的改造，可谓"变旧声作新声"，但与他另外咏燕子、摹春景、写情景的创作，声情差别不大，仍然即景抒一己情怀而已。这种用写诗的方式、技巧制作符合某一"旧声"曲调的长短句，与柳永同乐工、歌伎合作创制的"新声"歌曲相比，还是文人士大夫学习前代创作，用"旧声"词调或填制或"著腔"抒写"清绝之辞"的做法。宋祁的创作之所以典型，一方面，他既维护"旧声"，又在改变"旧声"，应歌作"乐府"歌词；另一方面，他与柳永比较，展现出宋初"声诗"与"乐府""并著"的歌坛风貌。宋祁的歌词，"都下传唱，达于禁中"。"或传入禁中"，[③]张耒《宫词效王建五首》（其五）即吟："莲烛千枝夜宴迟，君王索笔写新诗。宫人和得争先进，偏爱宋家兄弟词。"[④]这种现象正说明了"乐府""声诗"并著的歌曲创作同时受到当代重视与欢迎的事实。

宋祁"乐府声诗并著"的创作，体现了宋初礼乐文化建设中，身为"重臣"，并亲历雅乐建设者对"旧声"的维护，也折射出"雅""俗"文化竞相发展，"新声"兴盛，市井"俗"唱渐次向"士大夫"阶层渗透的发展态势。

作者简介：杨晓霭，女，1962 年 7 月生。甘肃秦安人。文学博士，西北师范大学中文系教授。主要从事中国古代文学、中国古代音乐文学、中国古代文化的教学与研究工作。主要著作有《宋代声诗研究》。

---

① 王灼《碧鸡漫志》卷二，《词话丛编》本。

② 叶梦得《避暑录话》卷下，文渊阁四库全书本。

③《邵氏闻见后录》卷十九，刘德权、李剑雄点校，第 151 页，北京，中华书局，1983。

④ 傅璇琮主编《全宋诗》第 20 册卷 1156，第 13044 页，北京，北京大学出版社，1998。

周巽新乐府研究①

◇张 煜

(北京，首都师范大学科德学院，102602)

提 要：元代诗人周巽非常重视乐府诗创作，创作了15首新乐府。他的创作承接唐宋新乐府而来，表现为对新乐府创作的主动接受与认同，并效仿前人创作，除了对元白新乐府三三七句式的效仿，在内容上也有对唐人新乐府题材的继承。周巽还具有鲜明的歌唱新乐府的意识，在形式上也做好了入乐歌唱的准备。部分新乐府借新题咏时事，借古讽今，表现了诗人的忧患意识。

关键词：周巽 乐府观 新乐府 歌唱

一、周巽及其研究概述

周巽，元代诗人，生卒年文献记载不详，唯一可知的是周巽著有《性情集》六卷，《四库全书总目提要》卷一六八集部二十一有如下的记载：

> 巽事迹不见于他书。其诗集诸家亦未著录。惟《文渊阁书目》载有周巽泉《性情集》一部、一册，与《永乐大典》标题同。《吉安府志》又载有周巽亨《白鹭洲》、《洗耳亭》二诗，检勘亦与此集相合。而集中《拟古乐府小序》，则自题曰"龙唐耄艾周巽"云云。以诸条参互考之，知巽为其名，而巽泉、巽亨乃其号与字也。集中自称尝从征道、贺二县猺寇，以功授永明簿。则在元曾登仕版，而所纪干支有丙辰九月，当为洪武九年，则明初尚存矣。巽诗格不高，颇乏沉郁顿挫之致。然其抒怀写景，亦颇近自然，要自不失雅则。集以"性情"为名，其所尚盖可知也。元末吉州一

① 本文为国家社科基金项目"唐后新乐府辞研究"(08CZW019)阶段性成果。

郡，如周霆震、杨允孚、郭钰等，皆有诗集流传，而巽诗独佚，殆亦有幸不幸欤。今据《永乐大典》所载，蒐罗编辑，釐为六卷。俾与《石初》诸集并存于世，亦未尝不分路争驰矣。[①]

根据上述文献，可知：第一，“知巽为其名，而巽泉、巽亨乃其号与字也”，周巽又名巽泉、巽亨。第二，《吉安府志》记载有周巽的诗歌，纪昀在《四库全书总目提要》中也说“元末吉州一郡，如周霆震、杨允孚、郭钰等，皆有诗集流传，而巽诗独佚，殆亦有幸不幸欤。”将周巽与吉州（吉安）几位诗人并举，[②]可知周巽的里居是江西吉安。第三，“而所纪干支有丙辰九月，当为洪武九年，则明初尚存矣”，周巽是元末明初之人。第四，“集中自称尝从征道、贺二县猺寇，以功授永明簿。则在元曾登仕版”，周巽在元代曾经做过官。第五，“巽诗格不高，颇乏沉郁顿挫之致。然其抒怀写景，亦颇近自然，要自不失雅则。集以‘性情’为名，其所尚盖可知也。”周巽是诗人，然而人们认为周巽诗集《性情集》所收诗歌格调不高，缺乏沉郁顿挫的内在骨力，工于写景抒情。

因为关于周巽的史料文献相当匮乏，至今专门研究周巽的论文著作尚不多见。元诗四大家中周巽无名，人们甚至没有将他作为元代一个有影响的诗人来看待，例如在《20世纪辽金元文学研究》一书中，在谈到元代诗文作家的时候，没有提到周巽的名字；在袁行霈《中国文学史》中元代文学一章中，仍然没有提到周巽的名字。然而，周巽传世诗集《性情集》六卷，或深或浅，在中国诗歌史上留下了它的印记，尤其是其集中的一组新乐府诗，数量和质量虽不能与元白新乐府相提并论，却是迄今为止元代诗坛上能看到的唯一的一组新乐府诗，上承唐代，下启明清，是中国新乐府历史上至关重要的一环。

一、周巽的乐府观

在传世文献中，关于周巽的记载的确不多见，因此后人无法确切的了解其学问与为人。然而我们仍然可以借助他人与周巽的交往，如诗歌唱和等文学作品，从一个侧面窥见其乐府思想之一斑。明初的解缙

① 《四库全书总目提要》，第168卷，第1461页，北京，中华书局，1965。
② 吉州，从隋朝至元朝的行政区划名。治所在今江西省吉安市吉州区。

(1369—1415)，是明朝第一位内阁首辅。他是吉水鉴湖（今江西省吉水县文峰镇）人。吉水位于江西腹地、吉安市东北部，他与周巽是同乡。解缙是洪武三十一年进士，明成祖时，入直文渊阁，进翰林学士，参与机务，后又兼右春坊大学士，一时诏令制作，皆出其手。既然解缙官至翰林学士替皇帝草拟诏令，可以想见其学力深厚。解缙曾经写过一首诗，是赠给周巽的。解缙《文毅集》卷六《留别周巽》云：

> 二十年前同虎榜，八千里外客殊乡。匆匆又说明朝别，离恨长江有许长。①

根据上述诗句“二十年前同虎榜”可知，周巽曾经与解缙同登科场龙虎榜的事实，从这首赠别诗可知他又与名士解缙结为好友，由此可知周巽的才学不低。

据文献记载，周巽曾经编纂了一部《历代乐府诗辞》，明杨士奇撰《东里续集》卷十九“历代乐府诗辞”条云：

> 历代乐府诗辞，庐陵周巽亨编。起击壤讫李唐，总诗一千二百余首。论其世次，而以朱子所答巩仲至之说为主，兼取前辈论议，亦间杂以己意。庐陵旧有刻板，然余未之得也。此册余客武昌时，录于府学，训导晏彦文。②

可惜此书今已亡佚，无法看到。但是由上述可知，周巽是一个十分重视乐府诗辞的人，他所做的这项编纂乐府诗集的工作，至少在当地就深有影响，曾经被刻板印刷传播。杨士奇在这条材料中说周巽的《历代乐府诗辞》是他在府学抄录所得，亦可见这部诗集在当时已经备受人们重视。元代作家编纂乐府选本，周巽并不是唯一的一人，关于这一方面，当今学者尚丽新在其文章《从元代的几种乐府诗选本看元代的乐府诗学》中就提到元代包括周巽在内共有四人曾经专门编纂过乐

① 《文毅集》，第6卷，第214页，载《文渊阁四库全书》第413册，北京，商务印书馆，2005。

② 杨士奇撰《东里续集》，第19卷，第613页，上海，上海古籍出版社，1991。

府选本诗集。[1]尚文得出的最终结论是“可知周巽的《历代乐府诗辞》的宗旨亦是崇古、复古”。周巽的宗旨是否可以简单地用“崇古、复古”来概括呢？杨士奇这段文字是迄今能了解周巽编纂思想的最直接的材料，其中至为关键的是“以朱子所答巩仲至之说为主”一句话。这句话出自朱子《答巩仲至书》一文，这是后人了解其选乐府诗辞标准的关键，尚丽新就据此分析认为周巽选诗的标准就是崇古、复古。其实，如果仔细品味朱子《答巩仲至书》一文，可以发现，其中尚有重要的信息有待进一步发覆。朱熹《答巩仲至书》云：

> 顷年学道，未能专一之时，亦尝间考诗之原委，因知古今之诗，凡有三变。盖自《书》传所记，虞夏以来，下及魏、晋，自为一等；自晋、宋间颜、谢以后，下及唐初，自为一等；自沈、宋以后，定著律诗，下及今日，又为一等。然自唐初以前，其为诗者固有高下，而法犹未变，至律诗出，而后诗之与法，始皆大变，以至今日，益巧益密，而无复古人之风矣。故尝妄欲抄取经史诸书所载韵语，下及《文选》汉魏古辞，以尽乎郭景纯、陶渊明之所作，自为一编，而附于《三百篇》、《楚辞》之后，以为诗之根本准则；又于其下二等之中择其近于古者，各为一编，以为之羽翼舆卫。（原注：且以李、杜言之，则如李之《古风》五十首杜之《秦蜀纪行》、《遣兴》、《出塞》、《潼关》、《石壕》、《夏日》、《夏夜》诸篇，律诗则如王维、韦应物辈，亦自有萧散之趣，未至如今日之细碎卑冗无余味也。）其不合者则悉去之，不使其接于吾之耳目，而入于吾之胸次，要使方寸之中无一字世俗言语意

[1] “元代乐府诗选本大约有这样几种：吴莱（1297—1340）的《乐府类编》一百卷、左克明的《古乐府》十卷、胡翰（1307—1381）《古乐府诗类编》四卷、周巽亨《历代乐府诗辞》。除左克明《古乐府》传世之外，其他几种均已亡佚。”“第一，‘起击壤讫李唐，总诗一千二百余首’，从所收诗作的数量上来看，它是《乐府诗集》的五分之一，由此可以推想，它大致和左氏《古乐府》相似，也是收录入乐歌辞而不收拟作。第二，从‘论其世次’可知其在编排上强调时间的先后顺序。第三，所谓‘朱子所答巩仲至之说’，指朱熹的《答巩仲至书》，朱氏在此文中将诗分为三等：‘古今之诗，凡有三变，盖自书传所说虞夏以来下及魏晋自为一等，自晋宋间颜谢以后及唐初自为一等，自沈宋以后定着律诗下及今日自为一等。’朱子倍加推崇的是第一等诗：‘故尝妄欲抄取经史诸书所载韵语，下及文选汉魏古词以尽乎郭景纯、陶渊明之所作，自为一篇，而附于三百篇楚词之后，以为诗之根本准则。’”详参见尚丽新《从元代的几种乐府诗选本看元代的乐府诗学》一文。

思，则其为诗，不期于高远而自高远矣。[①]

上述文字的要点概括起来有以下两个主要方面：

第一，根据“古今之诗，凡有三变……而后诗之与法，始皆大变，以至今日，益巧益密，而无复古人之风矣。”可知朱熹认为自古诗歌经历过三次重大的转折，愈近宋代，愈失去古人之风。人们也据之而判断朱子的诗学思想是尚古。

第二，根据“……以为诗之根本准则，……以为之羽翼舆卫。”可知其思想其实包含两部分内容，一为作诗之根本准则；一为作诗之羽翼舆卫。先看其一，诗之根本准则为“经史诸书所载韵语、《文选》汉魏古辞、郭景纯、陶渊明之所作”，如果说经史诸书、汉魏古辞所言过于宽泛难于准确定位，那么“郭景纯、陶渊明”已有具体所指，东晋诗坛郭璞字景纯，以创作游仙诗而著名，陶渊明是田园诗的鼻祖，朱熹说“以尽乎郭景纯、陶渊明之所作”，意谓将二人诗歌作品的全部都选上，加之前面所举的汉魏古辞之属，以为一编，而“附于《三百篇》、《楚辞》之后”，作为作诗的根本创作准则，令世人参照。这其中其实包含了美刺现实和表现人生境界双重含义。再看其二，在根本准则之外尚有“羽翼舆卫”，作为补充，即“择其近于古者”。由此可知，朱熹的思想有两个层面：主要的层面上是明确的以追求带有浪漫色彩的游仙题材和超越世俗的田园题材来表现理想的人生境界为目的。次要层面上是那些挑选出来近古的诗歌作品，明确代表其尚古倾向的作品。

根据以上分析，来看周巽的乐府思想，杨士奇所云周巽编纂《历代乐府诗辞》的指导思想是“以朱子所答巩仲至之说为主”，朱子所答巩仲至之说体现出来的根本思想，上文已经分析，非简单的一句尚古、复古所能涵盖，而是以那些鲜活浪漫的超越世俗的题材为主，来表现人生的理想境界，这是其乐府观念的根本。

虽然，周巽所编的诗集亡佚，然而周巽曾经编纂过《历代乐府诗辞》这是事实，并且诗集的规模不小，共选诗一千二百余首，从上古至唐代，贯穿了宋以前的乐府历史，可以与郭茂倩的《乐府诗集》相媲美，府学收录了《历代乐府诗辞》就是最好的证明。从他人对这部乐府

---

① 《朱文公文集》，第64卷，第3页，《四部丛刊初编·集部》，上海，上海书店，1989。

诗集的介绍中，我们亦可了解周巽对乐府有自己独到的见解以及挑选乐府入集的标准，既尚古又不完全泥古，更重视那些表现人生境界，独抒性情之作。他将自己的诗集命名为《性情集》，原因也应在此。因此在上述乐府观念的影响下，周巽既编有乐府诗辞选本，刻印流传，收录于府学，他自己又勤于创作实践，仿效郭茂倩《乐府诗集》所收录的乐曲歌辞，自己创作有拟乐府辞一百五十四篇。其中，既有大量的乐府古题的拟作，也有一小部分新乐府作品。这些新乐府诗数量虽少，但是却是元代诗坛上独放的一枝奇葩，具有重要的意义。

三、周巽的新乐府创作

周巽《拟古乐府序》云：

余读太原郭茂倩所辑乐府诗，上自唐虞三代歌谣，下逮汉魏晋宋齐梁陈隋唐。君臣所拟诸体乐曲歌辞，凡百卷，渊乎博哉，服膺岁久，粗会其意，因以汉鼓吹、横吹、相和、清商、舞曲、琴曲、杂曲、并近代、新乐府辞，仿其体制，杂以平昔见闻，积成百有五十四篇，第学识浅陋，音节舞调，未能合乎古作之万分。然于刍荛之言或有可采。暇日令丘彬编次为二卷，以俟知音者相与正焉。岁在丙辰九月望日，龙唐耄艾周巽谨识。[①]

由周巽《拟古乐府序》中“渊乎博哉，服膺岁久，粗会其意，因以汉鼓吹、横吹、相和、清商、舞曲、琴曲、杂曲、并近代、新乐府辞，仿其体制”语可知，周巽佩服郭茂倩《乐府诗集》之广博由来久矣，因而决定模仿其所收各类乐府诗的体制，包括新乐府在内，自己创作，共“积成百有五十四篇”。复据“音节舞调，未能合乎古作之万分。……以俟知音者相与正焉”等语可知，周巽认为乐府诗辞自古应该是具有音乐属性，而自己的乐府作品包括新乐府在内，在音乐性这方面尚有不足，因此说等待“知音者相与正焉”。

周巽的这部分拟古乐府收录在其诗集《性情集》首卷，虽然名为“拟古乐府”，其实是说仿效郭茂倩《乐府诗集》而作，去除其中与《乐

① 周巽《性情集》，第1页，台北，台湾商务印书馆，1983。

府诗集》中题名相同的乐府旧题，余下的就是新乐府辞。共有十五题十五首。具体是《织锦曲》、《梨花曲》、《琵琶曲》、《节士吟》、《锦树行》、《元冥曲》、《怨王孙》、《芙蓉行》、《桔槔行》、《苍龙吟》、《网罟》、《律吕》、《陶冶》、《祷旱》、《卜洛》。统观这十五首乐府诗，可以看出有以下几个特点。

（一）表现了周巽鲜明的新乐府入乐歌唱的创作意识

这一点首先体现在其新乐府诗中。如其新乐府《节士吟》诗云："我歌节士吟，六合清风起。"《锦树行》诗云："我歌锦树行，曲尽难为情。"《苍龙吟》诗云："江潭月冷流清音，紫竹吹作苍龙吟。"以上诗句都明确地表达了诗人的歌唱新乐府的创作思想倾向。

其次，除了在诗中有明确的歌唱吹奏的意识，周巽新乐府在句式上也有鲜明的歌辞特征。体现在三个方面：

其一，句尾使用叠句。如《苍龙吟》一诗："含商引徵曲意深，曲意深……艳歌流舞扬光辉，扬光辉。"句尾三字有意的叠句重复，是典型的歌辞特征。

其二，句首使用三三七句式。这一点是继承元白新乐府的三三七特征而来，元白新乐府三三七句式是歌辞的典型特征已经是学界公认的事实。如其《织锦曲》："金梭动，玉腕举，当窗织锦谁家女？"

其三，周巽新乐府中有一组仿效元结《补乐歌》而创作的5首新乐府，有意也命名为《补乐歌》，并且全部采用的是楚辞体，如《网罟》云："代结绳兮古庖牺，网罟设兮取象于离。"表明了其新乐府的乐歌的性质。

自唐代新乐府问世以来，人们一般认为新乐府与旧题乐府最大的区别就在于是否入乐歌唱，新乐府因为不是缘旧曲创制，因此人们认为新乐府在当时不具有音乐属性，既不入乐也不可歌。笔者在博士论文《新乐府辞研究》一文中已经做出了深入的考证，证明有部分唐代新乐府在当时有入乐歌唱的事实。以此来看，周巽创作新乐府其实继承了前代新乐府这一传统，并非将新乐府当作文人的纯文本来看待。

（二）借新题咏史咏时事

十五首新乐府中，《织锦曲》、《琵琶曲》、《节士吟》三首是咏史之作。《织锦曲》写的是十六国时期前秦窦涛之妻苏蕙将回文诗织入锦中

的一段故事。《琵琶曲》写的是汉王昭君出塞的故事。《节士吟》写的是伯夷、叔齐、鲁仲连、苏武等历史人物的事迹。这些新乐府都是借历史典故抒发诗人一己之怀抱，如《节士吟》：

修竹生中林，长松在幽壑。严冬霜霰零，枝叶不黄落。夷齐归西山，饿死无愧颜。鲁连蹈东海，一去竟不还。苏武持汉节，饥来啮寒雪。遂使李陵惭，去住难为别。古人重义不顾身，声名烈烈垂千春。采薇啮雪辞金者，寥寥千载空无人。眷彼宦游子，胡为寡廉耻。我歌节士吟，六合清风起。

此诗感情凝重，慷慨顿挫，表现人物气节，有金石声。周巽新乐府中还有类似元白新乐府美刺现实之作，如《桔槔行》：

八月陂塘秋欲涸，车声轧轧连村落。晚禾将槁大田枯，络纬悲鸣止还作。蝃蝀垂光饮断流，蛟龙蜕骨临深壑。汗流被体足未停，辛苦救得禾田青。十日无雨穗将绝，荡荡旻天呼不听。君不见秋粮已免皇恩早，天赐丰年应更好。不用含愁怨桔槔，化机顷刻回枯槁。

桔槔是井上汲水的工具。此诗写秋收季节天逢大旱，农民辛苦用桔槔汲水抗旱以求得收成，对底层百姓生活之艰辛表示了极大的同情。

由以上两首新乐府《节士吟》、《桔槔行》来看《四库全书总目提要》中所评价周巽诗所云“诗格不高，颇乏沉郁顿挫之致”之语，确实有失偏颇。周巽新乐府表现出来的关注社会现实，反映民生疾苦的社会责任感，表现自身气节的精神，已经为其《性情集》的平淡增添了一抹绚丽的光辉。

（三）对前人新乐府的继承

周巽有一首新乐府名为《织锦曲》，歌咏的是前秦苏蕙用织锦写回文诗的一段佳话，关于这个历史题材，中唐的王建曾作有《织锦曲》，是他所作的新乐府，此诗《乐府诗集》新乐府未收录，笔者曾经撰文考证了此诗当为王建的新乐府诗，应当补入《乐府诗集》新乐

府辞当中。[1]王建《织锦曲》云：

大女身为织锦户，名在县家供进簿。长头起样呈作官，闻道官家中苦难。回花侧叶与人别，唯恐秋天丝线干。红缕葳蕤紫茸软，蝶飞参差花宛转。一梭声尽重一梭，玉腕不停罗袖卷。窗中夜久睡髻偏，横钗欲堕垂著肩。合衣卧时参没后，停灯起在鸡鸣前。一匹千金亦不卖，限日未成宫里怪。锦江水涸贡转多，宫中尽著单丝罗。莫言山积无尽日，百尺高楼一曲歌。[2]

晚唐的温庭筠亦作有相同题材的新乐府《织锦词》：

丁东细漏侵琼瑟，影转高梧月初出。簇蔌金梭万缕红，鸳鸯艳锦初成匹。锦中百结皆同心，蕊乱云盘相间深。此意欲传传不得，玫瑰作柱破弦琴。为君裁破合欢被，星斗迢迢共千里。象尺薰炉未觉秋，碧池中有新莲子。[3]

再看元周巽的新乐府《织锦曲》：

金梭动，玉腕举，当窗织锦谁家女？七襄终日不成章，五色牵情乱如缕。遥想夫居天一方，关山迢递河无梁。灯前素丝鸣络纬，机上交颈双鸳鸯。旧恨难裁几行字，新愁暗结九回肠。照帷银烛空怜影，唾壁彩绒犹带香。忽听喔喔邻鸡唱，停梭起视心徊徨。星桥暗想飞乌鹊，云锦旋看成凤凰。君不见漏断金壶啼玉筋，思君不见知何处？织将锦字写中情，寄与明年春雁去。

可以看出三首新乐府一脉相承的清晰线索，三者均是在敷演历史上著名的苏蕙织锦事，然而各有特色，如果说王建和温庭筠的新乐府还仅仅是停留在题目上的自拟新题，周巽的新乐府已经在句式上做到了和元白新乐府的三三七歌辞句式一致，有意效仿，如其首句“金梭动，玉腕举，当窗织锦谁家女？”并且“君不见漏断金壶啼玉筋，思君不见知何

① 参见拙著《新乐府辞研究》，第五章，北京，北京大学出版社，2009。

② 尹占华校注《王建诗集校注》，第2卷，第87页，成都，巴蜀书社，2006。

③ 温庭筠撰，曾益注《温飞卿诗集笺注》，第1卷，第3页，上海，上海古籍出版社，1998。

处？”这种“君不见”的句式，也多见于元白新乐府。因此，可以说，周巽创作新乐府从题材到艺术表现手法，都表现为主动的对唐人新乐府的继承，并且文字优美，对仗工整，诗歌结尾，思绪悠长，有含蕴不尽之美。由是观之，《四库全书总目提要》中评价周巽诗歌云“其抒怀写景，亦颇近自然”，虽为中肯之语，然亦未得其中三昧。

此外，元结的《补乐歌》十篇被郭茂倩收入《乐府诗集》新乐府辞末尾，周巽在自己的新乐府诗末尾也创作有《补乐歌》，并明确表示是效仿元结所作：

> 唐元次山《补乐歌序》曰：“自伏羲至于殷，凡十代乐歌，有其名亡其辞，考之传记，义或存焉，采其名义以补之。凡十篇，命之曰《补乐歌》。”余读次山之作，爱其辞旨渊古，宛然若当时之制，难可仿效。遂考传记所载上古圣人制作功德，如伏义结网罟以教畋渔，神农作耒耜以教耕稼，轩辕造律吕以审阴阳，尧观蓂荚以正历象，舜繇陶冶以陟帝位，大禹之疏河，成汤之祷旱，成王之卜洛，皆历代圣人制作功德之大，因以名篇，亦谓之《补乐歌云》。

周巽“爱其辞旨渊古，宛然若当时之制”，然而认为“难可仿效”，便另辟蹊径，“遂考传记所载上古圣人制作功德，如伏义结网罟以教畋渔……皆历代圣人制作功德之大，因以名篇，亦谓之《补乐歌云》”。自行选取历史上有德之圣人之事迹，自创新题，以新乐府歌咏之，可谓是对唐人新乐府有继承亦也创新。

（四）游仙类新乐府

周巽新乐府中有两首游仙题材的作品，如《梨花曲》、《元冥曲》。这其实正好印证了杨士奇评价周巽乐府选诗标准的一个方面，即“朱子答巩仲至之说”中的提到“郭景纯”之游仙之作。这一类游仙题材其实是诗人在借游仙抒发个人情怀。周巽这两首诗也不例外。

其《梨花曲》云：

> 仙妃下瑶圃，靓妆乘素鸾。盈盈含芳思，脉脉倚阑干。冰玉肌肤夐贞洁，多情长得君王看。白云满阶月欲暗，香雪半树春犹寒。

莺啭高枝迎淑景，隔花低蹴秋千影。美人微笑步花阴，玉纤自把宫鬓整。东家蝴蝶双飞来，芳魂欲断梨云冷。

《元冥曲》云：

元冥启芳籍，化机动元英。六华凝中素，一气分太清。涵养成佳实，味之以和羹。硕果如不食，剥尽还复生。

两首诗承继传统上求仙长生之主题，借以表现希望得到君王的青睐之意，从中可以进一步看出诗人其实是想表现超越世俗社会的强烈愿望。两首诗合在一起看，表达了诗人仕宦求荣不如高蹈谢世的愿望。这一类新乐府虽然数量不多，但是是诗人独抒性情之作，使得他的新乐府内容更加丰富生动。

四、小结

周巽，是元代诗坛上应该引起人们注意的重要的诗人。他自己对乐府诗非常重视，不但凭借一已之力编纂了一部具有相当规模的《历代乐府诗辞》，还躬自实践，创作有《拟古乐府》一百五十四首，包括新乐府。

《历代乐府诗辞》虽然至今已经无法看到，但是从他人的相关评价中可以得知，周巽推崇宋人朱熹的诗学观念，并以之作为自已编选乐府诗歌的根本准则，其具体内容有两点：一是崇尚郭璞、陶渊明这一类超越世俗的浪漫的抒发性情的诗歌作品；一是重视美刺现实的诗歌作品。在这一观念的指导下，他编纂了一部贯穿唐前的乐府诗集，这部诗集曾经被府学收录，杨士奇曾经点评加以肯定，可见其在当时是有一定影响的诗集。

周巽自己还创作有诗集《性情集》，其中自己作有拟古乐府一百五十四篇，包括新乐府15首。这15首新乐府诗，数量虽然不多，但是内容丰富，具有以下四个特点：

第一，从新乐府的诗句的内容和形式上能看出，周巽具有鲜明的歌唱新乐府的意识，常见有欲歌新乐府的诗句，并且在形式上也做好了以之入乐歌唱的准备，表现为在句首是三三七句式；句尾叠句等等。如

其《锦树行》、《苍龙吟》。诗歌语言全为杂言、三言、五言、七言相间。其《补乐歌》使用“兮”字，这些都是典型的歌辞特征。

第二，部分新乐府借新题咏时事，借古讽今。这些新乐府或借历史典故抒发诗人一己之怀抱，或歌咏民生疾苦，笔触直接涉及现实，风格无不慷慨顿挫，感情深沉厚重，表现了诗人的忧患意识。如其《节士吟》、《桔槔行》。

第三，周巽创作新乐府主动借鉴并继承了前人新乐府的成果。除了以上所说的有对元白新乐府三三七句式的效仿，在内容上也有对唐人新乐府题材的继承，如其《织锦曲》。

第四，游仙类新乐府，体现了周巽乐府诗中独抒性情的一面，诗中的意象多用“王孙、君王、宫女、仙妃、金壶、银烛、玉箭”等等，笔涉宫廷富贵，无太多真实具体的生活体验，表面流露的是对此种生活的一种向往，其实表现了诗人心里超越世俗的强烈的愿望。

《四库全书总目提要》中对周巽诗集《性情集》的评价，是目前可见的唯一的文献材料，根据本文以上的分析，可知其对周巽诗歌包括新乐府在内的评价“诗格不高，颇乏沉郁顿挫之致”等不够公正，“其抒怀写景，亦颇近自然，要自不失雅则”亦不够深入。

周巽的新乐府在元代诗坛有着非常重要的地位和意义。他承接唐宋新乐府而来，表现为对新乐府创作的主动接受与认同，并效仿前人创作；不但将元人作诗注重的独抒性情的诗学思想与新乐府完美地结合，使得与唐宋诗歌相形见绌的元代诗歌焕发了异彩，有了充实遒劲的思想内容和艺术感染力，又下启明清新乐府，使新乐府的历史在元代这个抒情文学一度衰弱的历史阶段，没有中断，得以连续贯穿，对诗歌史是一个很有价值的补充。

作者简介：张煜，女，北京人，文学博士，现任首都师范大学科德学院副教授，首都师范大学中国诗歌研究中心兼职研究员。

明代古乐府诗的音乐性问题

◇颜庆余
（南京，南京大学文学院，210093）

提　要：一般认为，宋以后的古乐府诗已与音乐脱离关系；这也成为这一时期古乐府诗创作受到批评的原因之一。其中又以清人对明代古乐府诗的批评最为集中和典型。事实上，明代古乐府诗并非全然丧失与音乐的联系，文献记载显示，明代存在一定比例的可歌或入乐的古乐府诗，其音乐层级大致处于山歌、小调之间。

关键词：明代　古乐府诗　音乐的联系　音乐层级

论者对宋以后乐府诗，或断然否定，或不置一词，所持理由之一是对其是否入乐或歌唱的质疑。①这种非难的前提是乐府诗必须具备音乐质素。这种观念即使完全符合历史事实和学理要求，也因为在批评实践中经常被褊狭地理解，造成对宋以后乐府诗的错误偏见。这种偏见持续长久，影响广泛，已经成为一般研究者的常识，其中，又以清人对明代古乐府诗的批评最为集中和偏颇，因此也最需要予以驳正和澄清。

一、清人对明代古乐府诗的批评

之所以选择清代的评论资料作为驳正的对象，原因不仅在于，近代以来明代乐府诗已经整体淡出明诗史的批评视野，大多数批评言论集中在清代尤其是清前中期，而且在于，就乐府诗而言，清代和明代无论在创作实践还是在批评观念上都形成整体的背离和对照。清人多半自觉

---

① 有关乐府尤其是新乐府的入乐问题，近来已有学者加以探讨，如吴相洲《论唐代旧题乐府的入乐问题》（袁行霈主编《国学研究》，第13卷，北京大学出版社，2004），向回《曹植乐府歌诗入乐问题新探》（《中国中古文学国际学术研讨会论文集》，北京，学苑出版社，2004），张煜《论新乐府辞的入乐问题》（《中国中古文学国际学术研讨会论文集》，北京，学苑出版社，2004）。

排斥古乐府而选择新乐府，自觉放弃对乐府诗音乐性的追求而专重其讽切时政、观采风俗的社会意义。因此，这种驳正便具有批评史意义上的针对性，同时避免了选择评议对象时的任意去取。

清人的批评观点主要可以归纳为两方面：

一是古乐府曲调久已亡佚，故后世乐府不可入乐。如钱良择《唐音审体》"古题乐府论"条曰：

> 五代以后，乐不用诗，乐府音节，举世失传，其名仅存，其声盖不可考。自宋迄今，诗人所为乐府，但以章句体裁仿佛古人，未敢信其可被管弦也。[①]

其他诗家如宋荦《漫堂说诗》四，[②]田同之《西圃诗说》，[③]乔亿《剑豀说诗》卷上[④]等，均有类似的表述。钱、宋等人的观点不免泥古不化。胶柱鼓瑟，不如改弦易辙，古曲失传，不妨另造新声。即使久远如《诗经》，其声歌亡于东汉而绝于两晋，[⑤]后世未尝不可再配以新乐。瞿佑《归田诗话》卷上曰：

> 古诗《三百篇》，皆可弦歌以为乐，除施于朝廷宗庙者不可，其余固上下得通用也。洪武间，予参临安教职。宰县王谦，北方老儒也。岁终行乡饮酒礼，选诸生少俊者十人，习歌《鹿鸣》等篇，吹笙抚琴，以调其音节。至日，就讲堂设宴，席地而歌之。器用罍爵，执事择吏卒巾服洁净者。宾主欢醉，父老叹息称颂，俨然有古风。后遂以为常，凡宴饮则用之。如会友则歌《伐木》，劳家则歌《南山》，号新居则歌《斯干》，送从役则歌《无衣》，待使役则歌《皇华》之类，一不用世俗伎乐，识者是之。[⑥]

---

① 丁福保辑《清诗话》，第780页，上海，上海古籍出版社，1978。

② 丁福保辑《清诗话》，第417页，上海，上海古籍出版社，1978。

③ 郭绍虞编选、富寿荪校点《清诗话续编》，第749页，上海，上海古籍出版社，1983。

④ 郭绍虞编选、富寿荪校点《清诗话续编》，第1074页，上海，上海古籍出版社，1983。

⑤ 参见汪师韩《诗学纂闻》"乐府"条，丁福保辑《清诗话》，第446页，上海，上海古籍出版社，1978。

⑥ 丁福保辑《历代诗话续编》，第1235页，北京，中华书局，1983。

乐府诗也是如此。魏晋乐府诗所配的乐曲即与两汉不同，六朝又与魏晋有别，这些都是文献可征的事实。就明代而言，乐府诗可唱或入乐的证据屡见不鲜，虽然所配何乐不得而知。

需要指出的是，清人所谈论的乐府音节并非指乐府诗本身的音节，而是指乐府诗配入的乐曲。这和明人的看法正好相反。这种差别包含的另外一个分歧是，明人认为可以通过摹仿古乐府诗本身的音节，来窥见或再现古乐的风貌，[①]清人则多数不认同这种观点，并自觉放弃对乐府诗音乐性或乐曲联想性的追求。如万斯同作《新乐府》二卷，自序曰："不过五七言长短句，非有音节可被之管弦也。"[②]

二是后世文人不谙律吕，故乐府诗不可入乐。如冯班《钝吟杂录》"古今乐府论"条曰：

> 古诗皆乐也，文士为之辞曰诗，乐工协之于钟吕为乐。自后世文士或不闲乐律，言志之文，乃有不可施于乐者，故诗与乐画境。文士所造乐府，如陈思王、陆士衡，于时谓之"乖调"。刘彦和以为"无诏伶人，故事谢丝管"。则是文人乐府，亦有不谐钟吕，直自为诗者矣。[③]

这种观点显然拘于恒情，贵远而贱近。中国古代的音乐形态历经先秦乐舞、汉唐歌舞伎乐、宋元明清俗乐的演变过程，音乐人才也是代不乏人，各领风骚。就乐府而言，宋以后谙熟音乐者诚然都在词曲场中，但这并不能排除一部分乐府诗也可以歌唱或入乐的可能性。

总之，清人对宋以后尤其是明代乐府诗的音乐性问题的认识，其误区主要在于他们拿作曲的标准来衡量乐府诗创作。作曲"大抵先要明腔，后要识谱，审其音而作之，庶无劣调之失"。[④]乐府诗则不然。与南北曲制作相比，明代乐府诗的音乐层级大概只在山歌、小调之间，只要平引其声就算是可唱，随腔伴奏就算是入乐，并不如作曲要审音度

---

① 如胡缵宗《拟汉乐府》卷首《自序》即持这种看法，见载《四库全书存目丛书》，集部第62册，济南，齐鲁书社，1997。

② 《新乐府》卷首，清赵氏又满楼刻本，南京图书馆藏本。

③ 丁福保辑《清诗话》，第37页，上海，上海古籍出版社，1978。

④ 周德清《中原音韵·正语作词起例》，《中国古典戏曲论著集成》，第1册，第231页，北京，中国戏剧出版社，1959。

律，按字摸声，依腔贴调。

下面以文献记载为依据，对清人的指责详加驳正，以求廓清清代以来诗家对明代古乐府诗音乐性问题的误解。

二、明代古乐府诗作者的音乐素养或创作环境

《竹林答问》记载陈诗香问其叔陈仅曰："张、王、元、白等新乐府，可以被管弦否？" 陈仅答曰："大抵唐时诗人多通音乐，故其诗皆可被之管弦。"[①]姑且不论中唐新乐府是否入乐，陈余山显然又犯了贵远贱近、向声背实的错误。唐人不必皆通乎律吕，明人不必皆昧于宫商。兹以目力所及，列举文献明载的史实，破除古人的臆说和偏见。

顾璘：

> 喜设客，每张讌，必用教坊乐工，以筝琶佐觞。[②]

康海：

> 德涵既罢免，又山水声妓自娱，间作乐府小令，使二青衣被之弦索，歌以侑觞。……杨侍郎廷仪过浒西，留饮甚欢，自起弹琵琶劝酒。……其殁也，以山人巾服殓，遗橐萧然，大小鼓却有三百副，其风致可思也。[③]

王九思：

> 敬夫、德涵，同里同官，同以瑾党放逐　东、鄠杜之间，相与过从谈燕，征歌度曲，以相娱乐。敬夫将填词，以厚赀募国工，杜门学按琵琶、三弦，习诸曲，尽其技而后出之。德涵尤妙于歌弹，酒酣以往，搊弹按歌，更起为寿，老乐工皆击节自谓弗

---

① 郭绍虞编选、富寿荪校点《清诗话续编》，第2234页，上海，上海古籍出版社，1983。

② 钱谦益撰《列朝诗集小传》丙集"顾尚书璘"条，第339页，上海，上海古籍出版社，1983。

③ 钱谦益撰《列朝诗集小传》丙集"康修撰海"条，第313页，上海，上海古籍出版社，1983。

如也。[1]

谢榛：

棒早工词曲。年十六，作乐府商调，少年争歌之。[2]

吴国伦：

近年士大夫享太平之乐，以其聪明寄之剩技。余髫年见吴大参国伦善击鼓，真渊渊有金石声。但不知于王处仲何如？[3]

李先芳：

壮年罢官……大构园亭，广蓄声妓，擫竽揳瑟，二八迭侍，谙晓音律，尤妙琵琶。赏音者谓江东查八十无以过也。[4]

屠隆：

阮坚之司理晋安，以癸卯中秋，大会词人于乌石山之邻霄台，名士宴集者七十余人，而长卿为祭酒，梨园数部，观者如堵。酒阑乐罢，长卿幅巾白衲，奋袖作"渔阳掺"，鼓声一作，广场无人，山云怒飞，海水起立。……长卿虽为吏，家无余赀，好交游，蓄声妓，不耐岑寂，不能不出游人间。[5]

邹迪光：

① 钱谦益撰《列朝诗集小传》丙集"王寿州九思"条，第314–315页，上海，上海古籍出版社，1983。

② 《四溟集提要》，《四库全书总目》，第172卷，第1511页，北京，中华书局，2003。

③ 沈德符《万历野获编》，第24卷，"技艺 · 缙绅余技"条，第627页，北京，中华书局，1980。

④ 钱谦益撰《列朝诗集小传》丁集上"李同知先芳"条，第427页，上海，上海古籍出版社，1983。

⑤ 钱谦益撰《列朝诗集小传》丁集上"屠仪部隆"条，第445–446页，上海，上海古籍出版社，1983。

以其间疏泉架壑，徵歌度曲，卜筑惠锡之下，极园亭歌舞之胜。宾朋满坐，觞咏穷日，享山林之乐几三十载。①

吴梦暘：

知音律，善度曲，晚游金陵，征歌顾曲，齿龋牙落，犹呜呜按拍。好事者至今传之。允兆严于论诗，雌黄不少借。尝集汪景纯家听歌，与程孟阳限韵为数绝句，互相欣赏。又即席送潘景升，约为短歌。孟阳诗先就，允兆击节，自取其草碎而啮之。②

杨慎：

棋盘街玩月最旷，杨升庵弹琵琶饮酒于此。③

所举诗人大抵作曲而兼作古乐府诗。且看以下两份明代曲家名单。王世贞《曲藻》曰：

北调如李空同、王渼川、何粹夫、韩苑洛、何太华、许少华，俱有乐府，而未之尽见。予所知者：李尚宝先芳、张职方重、刘侍御时达，皆可观。④

常熟徐复祚《曲论》曰：

若夫散词、小令，则家和璧而人隋珠，未易枚举。试数其人，则周宪王、赵□□王、刘诚意、王威宁、杨邃庵、顾未斋、陈大声、祝希哲、唐伯虎、张伯起、沈青门、王稚钦、李空同、杨用修、王敬夫、康德涵、韩苑洛、金白屿、杨君谦、常明卿、谷继宗、何粹夫、王舜耕、王渼陂、王渼川、谢茂秦、陆之裘、陈石

① 钱谦益撰《列朝诗集小传》丁集下“邹提学迪光”条，第647页，上海，上海古籍出版社，1983。

② 钱谦益撰《列朝诗集小传》丁集下“吴山人梦暘”条，第605页，上海，上海古籍出版社，1983。

③ 吴长元《宸垣识略》，第16卷，第300页，北京，北京出版社，1964。

④ 王世贞《曲藻》，《中国古典戏曲论著集成》第4册，第36–37页，北京，中国戏剧出版社，1959。

亭、何太华、许少华、王辰玉，彼皆海岳英灵，文章巨擘，羽翼大雅，黼黻王猷，正业之外，游戏为此，或滔滔大篇，或寥寥小令，含金跨元，真所谓种种殊别，新新无已矣。[①]

二家所举有明一代擅长南北曲者若干人，其中如刘基、李梦阳、王九思、王廷相、康海、常伦、李先芳等，皆好作古乐府诗。至于王世贞本人尤为典型，王氏拟作古题乐府诗四百二十五首，又作曲如《鸣凤记》、谈曲如著《曲藻》。或许可以得出如此结论：明代可唱或入乐的乐府诗，其作者多半兼擅南北曲，古乐府与今乐府在其时诗人眼中并非水火不容。有意思的是，诗人由作曲转而作古乐府，往往会受到鼓励。如王世贞《梁伯龙古乐府序》曰："伯龙犹知有返古也。"[②]梁辰鱼以作《浣纱记》传奇闻名，后来也写起古乐府，在王世贞看来却有迷途知返的意义。

以曲家的身份作乐府诗，在音乐方面产生的影响，可由王廷相的创作略见一斑。王廷相《邃翁操》有序曰：

操之义，为节有所执守而不夺于外之云也，惟邃庵先生以之，故作《邃翁操》。古今作者类多简略齐平，简略则其文寂寥而不能引抒其情，齐平则其声拘一而不能推变于调。故琴师无所采焉。今作五解，以宫为调主，各变其辞而引其音。引而能变，是又邃厥声者也。庸以发"邃"之义。[③]

属于古乐府的琴操体，在音乐上以古琴伴奏，本无明显节拍，也并无一定的宫调。王廷相嫌其声调"齐平"，加以改变，而"以宫为调主"，引其音而邃其声。这就在曲调上更加接近南北曲的曲牌。

① 徐复祚《曲论》，《中国古典戏曲论著集成》第4册，第241页，北京，中国戏剧出版社，1959。

② 王世贞《弇州续稿》，第42卷，影印文渊阁《四库全书》，第1282册，第557页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 王廷相《王氏家藏集》第2卷，《四库全书存目丛书》，集部第52册，第546页，济南，齐鲁书社，1997。

三、明代古乐府诗可歌或入乐的证据

不容讳言，明代乐府诗确实相当多数不可入乐，不可歌唱，成为循名背实的徒诗；但同时不应抹杀的事实是，明代仍然有不少乐府诗可唱或入乐。具体数量和比例不得而知，此处仅列举乐府诗序中明言可稽的证据。

如宋濂《飞泉操》序：

> 浦阳玄麓山有飞泉，濂与郑原先生数观之，造《飞泉操》，鼓之琴，书诸崖石。其辞曰："飞泉兮浏浏，洗耳固非兮谁饮我牛。覆谓我污兮移彼上流，具人之形兮奈何忘人之忧。"①

宋濂《琴操二首》序：

> 余将有远行，道过双溪之上，中心隐忧，未能释去，逢友琴生于丽泽精舍，乃制《穹霞》、《洞林》二操，使弹之，流宫含徵，其声泠泠然。②

李梦阳《哀凤操》序：

> 《哀凤操》为汉中张子作也。张子三十而夭，予伤其孤贫无归也，援琴而哀之。诗曰："凤之来兮，尔胡为兮。牛有皂兮鸡有栖。凤兮凤兮，今何归。伤哉命兮我心悲。"③

李梦阳《结肠操谱序》：

> 李子既为《结肠》之篇，嘉靖初京口人陈鳌者来游于汴，而

---

① 宋濂《文宪集》第31卷，影印文渊阁《四库全书》，第1224册，第526页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 宋濂《文宪集》第31卷，影印文渊阁《四库全书》，第1224册，第526页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 李梦阳《空同集》第5卷，影印文渊阁《四库全书》，第1262册，第38页，上海，上海古籍出版社，2003。

以其诗鸣之琴，著谱焉，《结肠操》者是也。[1]

王廷相《怨天谣》序曰：

贼掠良民为党所作也，王子闻而哀之，乃比之声以歌。[2]

王廷相《瘦儿歌》序曰：

北方有鸟，色黑而尾短，其声瘦儿瘦儿，俗呼为后娘虫，常夜啼出血，童谣云云。余乃隐括其辞，歌之以为后母戒。[3]

王廷相《邃翁操》有序曰……（如前文所引）

王九思《南山操》序曰：

陂子既老，栖于南山之阿，作《南山操》五首，月夜独坐，被之丝桐，抒情素焉。[4]

王九思《吁嗟歌》序曰：

人有母死者，而明日葬之中野。予有感慨焉，作此歌。[5]

边贡《芝山操》序曰：

芝山也者，丹徒许子之自号也。空同李子为赋之，辞有招隐之意焉。夫许子者方秉宪以齐政，简书在躬，其奚以及此也，而商、颜之歌岂其心哉。于是齐人有华泉子者用援琴而反招之，作

① 李梦阳《空同集》第50卷，万历刻本，南京图书馆馆藏胶卷。

② 王廷相《王氏家藏集》第2卷，《四库全书存目丛书》，集部第52册，第540页，济南，齐鲁书社，1997。

③ 王廷相《王氏家藏集》第2卷，《四库全书存目丛书》，集部第52册，第543页，济南，齐鲁书社，1997。

④ 王九思《渼陂集》第1卷，《四库全书存目丛书》，集部第48册，第9页，济南，齐鲁书社，1997。

⑤ 王九思《渼陂集》第1卷，《四库全书存目丛书》，集部第48册，第9页，济南，齐鲁书社，1997。

《芝山操》焉。[1]

边贡《双清操》序曰：

承庵子观风东土，秉宪齐政，厥声孔彰，覃思艺林，靡典弗究。爰述三解，寄悰七弦，目曰《双清操》焉。[2]

何景明《倚柱操并序》：

《倚柱操》者，鲁漆室女之所作也。漆室女倚柱悲吟，邻人问曰，欲嫁耶？女曰，吾忧国伤心，故悲而啸，岂欲嫁哉？遂自经而死。予哀其志，援琴而托其声焉。[3]

朱长春《雩天曲十二章》序曰：

雩天，悯旱也。自夏徂秋，不雨，河竭，农功停莳，邑甚走望。吁雩之勤，写而播之，令童子歌焉。[4]

潘之恒《亘史》曰：

赵王雅爱茂秦诗，从王客郑若庸得竹枝词十章，命所幸琵琶妓贯，扣度而歌之。万历癸酉冬，茂秦从关中还，过邺，偕若庸见王，王宴之便殿，酒行乐作，王曰："止。"命緪瑟以琵琶佐之，声繁屏后，王复止众妓，独奏琵琶，方一阕，茂秦倾听，未敢发言，王曰："此先生所制竹枝词也。谱其声，不识其人可乎？"命诸伎拥贯姬出拜，光华射人，藉地而竟竹枝十章。茂秦谢曰："此山人鄙俚之辞，安足污王宫玉齿？请更制竹枝词，以备房中之

---

① 边贡《华泉集》第 2 卷，影印文渊阁《四库全书》，第 1264 册，第 26 页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 边贡《华泉集》第 2 卷，影印文渊阁《四库全书》，第 1264 册，第 26 页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 何景明撰《大复集》，第 5 卷，影印文渊阁《四库全书》，第 1267 册，第 39 页，上海，上海古籍出版社，2003。

④ 朱长春撰《朱大复文集》，第 2 卷，《续修四库全书》，第 1361 册，第 201-202 页，上海，上海古籍出版社，1995。

乐。”王曰：“幸甚。”茂秦老不胜酒，醉卧山亭下，王命姬以衽代荐，承之以肱。明日，上新竹枝十四阕，姬按而谱之，不失毫发。①

宗臣《子夜吴歌九解赠李顺德于鳞》序曰：

于鳞上计上都，余以职事直省中，凡再易朔，不得通一语。辄为之赋，时命侍子歌之，以通其恨恨焉。②

茅坤《大司马胡公铙歌鼓吹曲十首》序曰：

予尝从礼部尚书郎后，得观太常肄乐，间仿古铙歌鼓吹曲，著为十章矢歌。……或曰，予以罪放，非其职也。适湖郡太守张君某闻郡人欲为祠，祠公岘山，如晋人碑羊叔子汉江上故事，且请予铙歌镵之牲石之左，令春秋祠郡弟子得习而歌焉。③

董传策《鸣榔吟》序曰：

余与客俱抚掌而笑，因拍船中板歌之数阕，遂号为《鸣榔吟》云。④

四、明代古乐府诗的音乐层级

汉语每一字音都有长短、高低、强弱、平仄、清浊等几个因素，交替运用便可产生语言旋律。在中国古代的韵文学中，声调的组合，韵脚的布置，节奏的安排，这几个方面的协调配合，可以造成语辞的和谐悦耳，诵读时自然唇吻调利，无所蹇碍。《文心雕龙·声律》曰：“夫音

① 钱谦益撰《列朝诗集小传》丁集上“谢山人榛”条引，第424页，上海，上海古籍出版社，1983。

② 宗臣撰《宗子相集》第3卷，影印文渊阁《四库全书》，第1287册，第12页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 茅坤撰《白华楼吟稿》第1卷，《四库全书存目丛书》，集部第105册，第678页，济南，齐鲁书社，1997。

④ 董传策《采薇集》第1卷，《四库全书存目丛书》，集部第122册，第317页，济南，齐鲁书社，1997。

律所始，本于人声者也。声含宫商，肇自血气，先王因之，以制乐歌。故知器写人声，声非学器者也。故言语者，文章神明枢机，吐纳律吕，唇吻而已。”[①]人声自然含有宫商，音律本始于人声。因此，对语言只要引永其声，就可使旋律趋于乐音，这称之为语言的音乐化。

明代乐府诗作者对此有深刻的认识。胡缵宗曰：

> 然长短疾徐清浊高下，惟协为至。协斯谐矣，谐斯永矣。……苟作之既典则宣之自协，宣之既协则按之自谐，协乎辞斯谐乎声，协乎调斯谐乎容，谓汉乐府不可拟乎？[②]

黄省曾作《声依永辩一首》曰：

> 所谓声依永者，其永歌之声，清浊高下自然有宫商角徵羽之节，抑扬相应，变而成方者皆依此永歌而出矣。于是比音而乐及干戚羽旄，谓之乐。盖以六律六吕比合其音而播之乐器，此所谓律和声，八音克谐也。[③]

由于语言音乐化的层级高下不同，形成歌曲的腔调便有粗糙与精致、自然与人工之别，大抵说来，可分成号子、山歌、小调、曲牌、套数五个音乐层级。[④]前文已提及，明代可歌或入乐的乐府诗，其音乐层级大抵在山歌、小调之间，可歌者近于山歌，入乐者近于小调。兹结合上文所引证诸史实予以证明。

1．山歌

山歌的音乐节奏比较自由，略具抑扬，腔调多半约略相似，运转时只需掌控腔型即可；可以在句首、句间加衬字，常使用自由延长音、颤音来控制语言旋律。这样，歌者自由发挥的空间颇为广大。徐渭《南

---

① 范文澜注《文心雕龙注》，第7卷《声律第三十三》，第552页，北京，人民文学出版社，2000。

② 胡缵宗《拟汉乐府》卷首自序，《四库全书存目丛书》，集部第62册，第531-532页，济南，齐鲁书社，1997。

③ 黄省曾《五岳山人集》，第33卷，《四库全书存目丛书》，集部第94册，第807页，济南，齐鲁书社，1997。

④ 有关音乐层级及其划分和定义，参见曾永义《论说“腔调”》，《中国文哲研究集刊》第20期，2002年3月。

词叙录》所描述的南曲即尚处在山歌的层级：“‘永嘉杂剧’兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、市女顺口可歌而已，谚所谓‘随心令’者，即其技欤？”[①]顺口可歌，不须寻宫数调，明代可唱的乐府诗即处在山歌的层级。

上文所引王廷相《怨天谣》、《瘦儿歌》，董传策《鸣榔吟》，宗臣《子夜吴歌九解赠李顺德于鳞》，朱长春《雩天曲十二章》诸首，大抵并无乐器伴奏，只是曼引其声而唱为徒歌，如宗臣诗序曰“命侍子歌之”云云即是；或只用拍板打击以为节奏，如董传策诗序曰“因拍船中板歌之数阕”云云即是。

这种歌法比较古老而简易，“有其具而无其数，有其声而无宫角”，[②]秦汉时已是如此。但这种歌法又是极方便的，只要诗人家中蓄养歌儿伎女，歌唱乐府诗便随时都可以进行。事实上，明人蓄养家乐者极多，[③]其中如李先芳、屠隆、邹迪光等人便皆喜作古乐府诗，这些乐府诗可以歌唱便是很寻常的事情。

2．小调

小调的歌法较号子、山歌为密，在演唱时多有乐器伴奏，用来衬托语言旋律，并可以在曲调上加花或用钐弦、滚弦等托垫的音，以及运用引子、过门等，使调子更加协调和丰富。但小调采用的是随腔伴奏，是先有诗辞，而后歌者婉转高下以成歌，乐器只在丰富旋律而已。从理论上讲，以声就辞，任何诗作皆可入乐。“诗歌能协律与否，在阴阳得间而已。”“谱曲之道，以一字一音为难。难者，不可变换也。若漫曲一字数音，则略调阴阳，决无不协之理。”[④]作曲所以必须专门曲家才可上手，是因为作曲是以辞就声，依腔填字，所以作者须精通律吕及音韵。

明代入乐的乐府诗则是以声就辞，乐器只作随腔辅唱而已。上文引证诸首，凡以乐器伴奏者皆是此类。值得注意的是，这些乐府诗多半是琴操体，伴奏乐器几乎全是古琴而非当时流行的弦索、琵琶、管笛、

---

① 徐渭《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》，第3册，第240页，北京，中国戏剧出版社，1959。

② 《山木第二十》，清郭庆藩撰、王孝鱼点校《庄子集释》，第7卷上，第690页，北京，中华书局，1997。

③ 刘水云《明代家乐考》对此考稽颇详，文载《中国文哲研究通讯》第13卷第1期，2003年3月。

④ 《乐府定声》，丁仪撰、李剑冰校点《诗学渊源》，第2卷，《民国诗话丛编》，第3册，第91页，上海，上海书店，2002。

唢呐等。诸家诗序中屡次出现的“援琴”一词，就是依托琴声来歌唱的意思，也就是魏良辅所说的“琴之勾剔，以度诗歌也”。[①]

明代入乐的古乐府诗以琴操为主要体裁，以古琴为主要伴奏乐器，这一事实说明了明代古乐府诗在音乐方面的崇雅和复古倾向。首先，古琴在许多文人眼中成为古代雅乐的代表。早在唐代，刘贶《太乐令壁记》就指出：“自周隋以来，管弦杂曲数百多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，惟弹琴家犹传楚汉旧声及清调、瑟调。”[②]所谓“楚汉旧声”即汉代相和歌的旧曲。宋代苏轼也说：“自从郑卫乱雅乐，古器残缺世已忘。千年寥落独琴在，有如老仙不死阅兴亡。世人不容独反古，强以新曲求铿锵。”[③]魏晋南朝时“清商三调”多用琴作伴奏。徐渭《南词叙录》也说：“中原自金、元二虏猾乱之后，胡曲盛行，今惟琴谱仅存古曲。”[④]另外，古琴在文人士大夫的生活中一直具有重要地位，标榜着士人的高雅品味。《礼记》即曰：“士无故不彻琴瑟。”[⑤]因此，崇尚复古的明代诗人尤喜用古琴唱古乐府诗，便是极其自然的事情。

其次，古琴音乐在隋唐时代已经成为保留汉魏旧曲的一个独立系统。张世彬说：“自北朝至隋唐，胡乐盛行，清乐不免受影响，但在琴的独奏曲方面，流传的仍是汉至南朝的旧曲。……可见古琴音乐，此时已成为一个独自的系统，而此后琴家遂专向独奏曲方面发展。”[⑥]明代入乐的古乐府诗多半是琴操体，可见作者对宋以后俗乐的排斥，从而采用与俗乐并行发展且保留汉魏雅乐的琴曲进行创作。当然，独立只是相对的。琴操体诗在曲调上也可能受南北曲的影响，如前文所引王廷相《邃翁操》即是一例。

---

① 魏良辅《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》第5册，第7页，北京，中国戏剧出版社，1959。

② 方以智《通雅》第29卷《乐曲》引，影印文渊阁《四库全书》，第857册，第569页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 《舟中听大人弹琴》，清冯应榴辑注、黄任轲、朱怀春校点《苏轼诗集合注》，第1卷，第10-11页，上海，上海古籍出版社，2001。

④ 徐渭《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》，第3册，第241页，北京，中国戏剧出版社，1959。

⑤ 《曲礼下》，陈澔注《礼记集说》，第1卷，第19页，上海，上海古籍出版社，1990。

⑥ 张世彬《中国音乐史论述稿》，第430页，香港，友联出版社有限公司，1975。

理解了明代古乐府诗作者崇雅黜胡的音乐观念，我们就能解释为何李梦阳、何景明等人推崇当时的时曲俚歌，却并不作南北曲而作古乐府；就能解释精熟北曲的王廷相、王九思为何仍然写作古乐府。其原因就在于这些俗曲艳词尽管语辞率真自然，声情却来自胡曲，这些复古的诗人是取其语辞而弃其声情。李开先《市井艳词序》道出了个中缘由：

> 忧而词哀，乐而词亵，此古今同情也。正德初尚《山坡羊》，嘉靖初尚《锁南枝》，一则商调，一则越调。商，伤也；越，悦也。时可考见矣。二词哗于市井，虽儿女初学言者，亦知歌之。但淫艳亵狎，不堪入耳，其声则然矣；语意则直出肺肝，不加雕刻，俱男女相与之情，虽君臣友朋亦多有托此者，以其情尤足感人也。……孔子尝欲放郑声，今之二词可放，奚但郑声而已，虽然，放郑声非放郑诗也，是词可资一时谑笑，而京韵、东韵、西路等韵则放之，不可不亟以雅易淫，是所望于今之典乐者。[1]

乐理微奥，谈何容易。本文的意图，仅在证实明代古乐府诗并非如一般研究者所认为或想象的那样，和音乐全然无关。文献记载表明，至少有一定数量的古乐府可以歌唱或入乐。书缺有间，文献无征，本文只能对明代古乐府诗的音乐层级作出初步推测，大致确定明代古乐府诗所配乐曲主要属于相对独立的琴歌系统，但更具体的唱法和曲调只能付诸阙如。

作者简介：颜庆余，出生于1980年。文学博士。现工作于南京大学中国语言文学博士后流动站。

① 李开先《李中麓闲居集》，第6卷，《续修四库全书》，第1343册，第3页，上海，上海古籍出版社，1995。

《乐府诗集分类研究》简介

◇曾智安

《乐府诗集分类研究》（共9卷，北京大学出版社，2009年8月出版）是吴相洲教授主持的北京市"十五"社科规划项目和北京市教委重点项目成果，也是吴相洲教授乐府学研究总体规划（乐府诗集分类研究、乐府诗构成要素研究、乐府诗断代研究、乐府诗史、《乐府诗集》整理）的第一个阶段性成果。

成果是从文献、音乐、文学三个层面对《乐府诗集》所作的分类研究，对《乐府诗集》进行了全方位的考察。如《乐府诗集》收录标准、分类依据的辨析，所涉乐府制度、曲调、术语的考证，各类乐府诗流传、变化过程的描述，各类乐府诗的音乐特点以及对作品题材、主题、艺术特点、语言形式乃至风格的影响等都有不同程度的涉及，是对乐府诗研究的一个整体推进。各卷具体介绍如下：

《郊庙燕射歌辞研究》（作者王福利）以汉郊庙歌辞为对象，从创作的历史背景和发展演变情况两方面入手，分析了两汉郊祀乐歌的情况。主要探讨问题有：（一）郊祀歌在《乐府诗集》中的位置问题；（二）汉郊祀乐章的名称问题，包括其名称特点及有无序文的原因；（三）汉郊祀歌、诗的整体完成时间及其作者问题；（四）"邹子乐"问题；（五）郊祀歌、诗的创作时间，辞作的章句结构及郊祀乐在东汉的传承与演变等问题。另外该卷对于汉房中乐歌，房中乐、房中歌之"房中"，乃"妇人"之谓，并就其社会功用、演奏场所、乐器使用以及艺术风格等问题做了进一步的阐述。

《鼓吹横吹曲辞研究》（作者韩宁）以鼓吹曲辞与横吹曲辞为对象，认为郭茂倩"鼓吹曲辞"这一概念的确立是基于对《宋书·乐志》中的鼓吹概念部分观点的驳斥，认为鼓吹是军乐，是短箫铙歌，黄门鼓吹、骑吹和短箫铙歌的通名，而横吹曲除了梁鼓角横吹曲之外，基本上是北方少数民族音乐的总称。该卷从朝廷鼓吹乐与文人创作鼓吹乐府诗两个方面进行了考察，认为给赐使鼓吹乐得到了更为广泛的传播，文人创作的鼓吹乐府也是可以演唱的。汉横吹曲虽然没有古辞，但一直都在流

传。该卷分别从鼓吹曲辞的文人化进程和横吹曲辞与边塞诗的关系两个方面做了探讨，认为鼓吹曲辞在南朝的宋、齐、梁、陈四代中表现出了文人化的进程，文人从参与到独创，最终使得鼓吹曲辞成为文人赋咏的对象。唐代的鼓吹乐府诗在赋题、体式和风格上对南北朝的鼓吹乐府创作有所发展和创新。横吹的军乐性质决定了文人在创作横吹曲辞时使用边塞题材，所以大部分横吹曲目被文人们赋咏成了边塞诗。

《相和歌辞研究》（作者王传飞）首先考察了滋生汉相和歌的新音乐文化环境，指出正是汉代俗乐歌诗生产的繁荣，歌诗消费的多元取向以及声乐文化与器乐文化的大发展，构成了相和歌在汉代生成、发展的适宜音乐文化土壤，为代表俗乐歌诗艺术的相和歌创造了各种物质与艺术条件。其次论述相和歌的生成、发展，并在此基础上着力于相和歌概念的考辨，认为郭茂倩《乐府诗集》编纂相和歌辞的标准与范围正是相和歌概念动态发展的体现。再次从乐府歌诗生产与表演的角度对相和歌辞进行研究，认为相和歌作为乐府相和歌表演艺术整体一部分的“相和歌辞”，是相和歌的歌诗文本，在创制方式及艺术形态上与徒诗不同。

《清商曲辞研究》（作者曾智安）首先对“清商”在各个时期的内涵进行了辨析，认为郭茂倩在唐人的基础上对“清商”所指范围做出了独特的界定，从而使清商曲辞成为吴歌、西曲的专称。并根据郭茂倩的实际收录标准，从曲题和曲辞两个方面对其做了全面的补遗。其次对清商音乐本身进行了探讨，认为清商西曲的舞曲大多构成联章叙事，并不都是单曲、小调；《神弦歌》是一部结构严整的祭祀组曲，它以明姑作为祭祀主神，其曲辞表现了流畅的祭祀仪式；南朝时其他的娱乐音乐在体制、形式方面都受到了吴歌、西曲的影响，表现出向其靠拢的趋势。再次，该卷集中论述了清商乐歌与南朝、唐代诗歌之间的关系。认为在南朝时，清商乐歌与当时诗歌之间的区别较为清楚，故而将清商乐歌分为民歌与雅歌两种类型，全面探讨了这两种乐歌与当时诗歌之间的互动关系，而到了唐代，由于唐人对“清商曲辞”的接受途径变得更加复杂，“清商曲辞”对唐诗的影响主要表现为三种情况，论文对此进行了深入的探讨。

《舞曲歌辞研究》（作者梁海燕）首先对舞曲歌辞收录情况的整体考察，指出舞曲歌辞类目的作品多辑自《宋书》、《南齐书》、《晋书》等正史文献，其立目也并非出于对这类歌辞文本特点的考虑，而是出于对这类歌辞所依舞乐系统特殊性的认识。雅舞收录历朝所制体现本朝开国精神的文、武二舞，杂舞收录朝廷用于庆典、宴会、娱乐活动的舞乐歌

辞。依据这两条标准，该卷还对舞曲歌辞进行了作品的订正和补辑。本卷对雅舞歌辞的研究重在发掘雅舞及雅舞歌辞的祭仪文化内涵，杂舞歌辞的研究采则用个案考察与理论分析相结合的方法，集中探讨了中原旧舞在南朝的流变情况和南朝舞曲在唐代的留存情况，认为舞曲歌辞的音乐特征不仅表现在主题、内容、风格等方面，也体现在歌辞的体式上。该卷还对乐曲与歌辞、舞蹈动作与歌辞、舞曲构成要素间的结合方式等三方面的关系做了概述和总结。

《琴曲歌辞研究》（作者周仕慧）认为早期琴歌的传播是一种客观存在，是传统琴乐和歌诗的渊源，其基本特征和艺术精神对后来的乐府琴歌产生了多方面的深远的影响，在楚声艺术高度发展的汉代，琴乐受到楚声音乐的影响，出现了有别于《诗经》四言雅颂体的楚骚体杂言琴歌，进而成为琴曲歌辞中最具特色的诗歌体式，对后世骚体诗的创作形式产生了深远影响；魏晋南北朝发生了由艺人琴到文人琴的转变，从而带来了琴乐功能的变化和艺术审美观念的革新，南北朝琴曲和当时流行的清商乐关系密切，清商乐中的部分曲目通过琴乐、琴歌的形式在社会中流传和保存下来。南朝琴歌在诗式上也借鉴了吴歌、西曲等乐歌中流行五言诗体以及和送声形式，显现出音韵婉转的新鲜风貌。这些都对后世文人琴乐、琴歌创作和欣赏的艺术思维产生了深远的影响。在外来音乐风行的隋唐时期，古琴音乐犹保留了一些具有华夏历史传统的作品，琴乐、琴歌直接成为有唐旧题乐府创作的一种重要凭借和依据。

《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》（作者向回）认为杂曲歌辞所用的音乐都是与雅乐相对的杂乐，是新声俗乐，有些声调不明所起，是那些自成一类的曲调排除之后所剩下的那一部分；杂歌谣辞以收录不入乐的徒歌作品，意在让人明了乐府诗的发展衍变情况。该卷还对杂曲歌辞中的部分作品进行了重新归类，并对未收的杂曲作品和杂歌谣辞中误收的乐歌做了认定。该卷分别探讨了曹植杂曲作品的入乐问题与《行路难》歌辞的入乐问题，从横向与纵向两个角度对杂曲歌辞的入乐情况做了探讨。该卷对《秦女休行》、《行路难》等做了探讨，认为杂曲歌辞中的许多作品只是文人用于自我抒情与自我欣赏的乐歌，无论是在审美趣味、艺术追求还是创作手法上，都与用于大众娱乐的乐歌大异其趣。该卷认为许多历史事件的真相其实都是通过歌谣来得到传播的，历史学家对这些历史信息的获得一方面也要依赖于歌谣的传播。

《近代曲辞研究》（作者袁绣柏、曾智安）在对“近代曲”进行理论界定的基础上对郭茂倩收录的近代曲辞加以认定，并由此进行了一定的

补充及勘误。该卷对近代曲的表演机构、传播的阶段性进行了深入的考察，认为初盛唐时期的近代曲盛行于宫廷，安史之乱以后，近代曲在宫廷中日益衰落，转而盛行于民间。该卷探讨了近代曲辞风格的形成及其对隋唐诗歌的影响，认为隋朝时期由于音乐文化的南北交流，近代曲辞的创作也表现出了对南北文风的融合，初唐宫廷中的近代曲则更多地受到了南朝遗留音乐的影响，表现出了对绮靡浮艳风格的接受。"选诗入乐"这一创作方式在小曲和大曲中都对唐诗形成了积极的影响，这种影响主要表现为对诗歌语言的锤炼，对诗歌的传播以及对诗歌题材的引导等各个方面。本书还对近代曲辞中具体作品进行了文学探究，并提出一些新的观点，如《纪辽东》、《昔昔盐》等。

此外需要说明的是，《近代曲辞研究》一书由袁绣柏和笔者联合署名，"后记"由笔者撰写。其中"但就论文的规模来说，还远达不到课题结项的要求。而由于各种原因，她不得不中断这个课题"两句表述有误。实则该论文已于2005年9月由她本人撰写结项，笔者其后补充了部分内容以达到出版要求的规模。另外，"后记"中所述第三章第二节"选诗入乐"对唐代诗歌的影响和第三节《纪辽东》的历史考证及其歌辞风格皆袁绣柏创新内容，我只作了文字上的调整，不能"负主要责任"。特此说明。

《新乐府辞研究》（作者张煜）根据郭茂倩在新乐府序中对新乐府辞的理论界定以及唐代新乐府的实际情况，认为新乐府是产生于唐代的有确切文献记载的新题乐府诗，并在《乐府诗集·新乐府辞》收录新乐府235题之外，辑补唐代新乐府170题。该书证明有40题新乐府曾经入乐歌唱，或是确为诗人所作的歌词，新乐府并不都是不入乐的纯粹的文人诗。该卷还探讨了唐代翰林学士与新乐府辞创作之间的关系，认为唐代翰林学士具有创作乐章歌辞的职责，许多翰林学士从本身的职责出发，创制出政治讽喻性质和娱乐性质的两类新乐府诗，唐代翰林学士与新乐府的繁荣密切相关。该书重新对白居易《新乐府》创作情况进行探讨，认为白居易在《与元九书》中提出的诗歌与新乐府理论，表达了白居易诗歌与新乐府必须入乐、借助音乐深入人心的自觉的音乐意识，其50首《新乐府》的创作，在主题、题材及结构等一系列方面都以《尚书》中的《五子之歌》为原型。此外，该书还重新考察了张王乐府和元白新乐府的创作关系，认为张王古乐府直接开启了元白新乐府，而元白新乐府则影响了张王新乐府的创作。

唐代乐府诗研究论著索引（下）

◇ 梁海燕

（北京，中国人民大学国学院，100872）

元　结

论元结的系乐府创作／聂文郁／/ 青海师范大学学报（哲学社会科学版），1982.03.12～17

《正乐府》仿《系乐府》浅说／单书安／/ 江海学刊，1989.06.165～168

略论元结和他的十二首《系乐府》诗／李秋新／/ 河西学院学报，1992.01.45～48

元结与"新乐府"运动／高林广／/ 语文学刊，1996.03.8～10

晓鸡谁唱第一声——论元结在新乐府运动中的地位／何诗海／/ 求索，2002.04.154～156

论元结在新乐府运动中的地位／何诗海／/ 中国韵文学刊，2002.01.17～20

试论元结诗歌的规讽特色／朱琼娅／/ 天中学刊，2007.04.78～80

刘禹锡

试论刘禹锡的《竹枝词》／陈思和／/ 复旦学报（社会科学版），1981.02.35～40

刘禹锡民歌体诗艺术初探／方心棣／/ 安徽师范大学学报（人文社会科学版），1982.02.50～55

刘禹锡《竹枝词》、《踏歌行》研究／邓小军／/ 安徽师范大学学报，1983.04.49～55,35

隐而不晦，露而不俗：刘禹锡《竹枝词》艺术特点初探／木牛／/ 词刊，1983.11.33

妙语如珠，柔情似水：刘禹锡《竹枝词》赏析／谢国平，娄元华

语文月刊，1983.11.6

刘禹锡《竹枝词》的音调、形式、内容和影响/孙琴安//民间文艺集刊，上海文艺出版社，1984.总5.61～73

隐而不晦，露而不俗：刘禹锡《竹枝词》艺术特点初探/木牛// 泉州师专学报（闽），1984.02.44～46

元和独步，诗坛新声——刘、白《竹枝词》比较谈/乃赋//辽宁教育学院学报（社科版），1984.03.42～48

刘禹锡和他的《竹枝词》/徐安琪//湖北师范学院学报（哲学社会科学版），1986.03.46～48，58

贾雄则农伤：读刘禹锡《贾客词》并引/远山//决策与信息，1986.01.29～30

《杨柳枝》作者为刘禹锡辨/初旭//社会科学辑刊，1987.05.104

风情绰约、摇曳多姿的竹枝词/阙维杭//古典文学知识，1988.05.83～88

试论刘禹锡的民歌体诗/张文欣//洛阳师专学报（社科版），1988.01.45～50，20

刘禹锡竹枝词写作地点考辨/陈建中//上海师范大学学报（哲学社会科学版），1988.03.57～62

论刘禹锡的民歌体乐府诗/肖瑞峰//浙江大学学报（人文社会科学版），1989.01.40～47

刘禹锡《竹枝词》（其十）探微/杨伯南//曲靖师范学院学报，1990.04.20～24

刘禹锡词《竹枝》、《浪淘沙》、《杨柳枝》/唐骥//宁夏大学学报（人文社会科学版），1991.01.53～57,60

说刘禹锡《浪淘沙》二首/陈维志//西北第二民族学院学报（哲学社会科学版），1991.02.76～78

山水画，神话，抒情诗——读刘禹锡《浪淘沙·九曲黄河》/徐扬尚，杨德贵//盐城师范学院学报（人文社会科学版），1991.01.42～44

从刘禹锡看民间词到文人词的转化/孙琴安//文艺学习，1991.06.43～44

刘禹锡民歌体诗的成因和特色/陈灵强//台州学院学报，1995.02.31～34

刘禹锡仿民歌体诗创作探析/靖晓莉//贵州师范大学学报（社会科学版），1996.01.42～45

别开生面的民歌创作——论刘禹锡的新乐府诗／金振华／／苏州大学学报（哲学社会科学版），1997.03.45～49

试论刘禹锡的民歌体乐府诗／张郁钦／／武汉冶金管理干部学院学报，1997.06.52～55

试析刘禹锡《竹枝词》的艺术美——兼评白居易的《竹枝词》／陈阳／／职大学报，1998.03.31～35

刘禹锡《竹枝词》与三峡文化／吴果中／／湖南师范大学社会科学学报，1998.05.91～95

唐代民歌“竹枝”与文人竹枝词／张琴／／山西大学师范学院学报，1999.03.47～51

刘禹锡《竹枝词》的艺术特色／冯小萍／／益阳师专学报，2000.01.81～83

刘禹锡的民歌体诗与巴楚文化／赵继红／／运城高等专科学校学报，2000.05.77～79

骚怨情怀：刘禹锡《竹枝词》新论／刘铁峰／／山东社会科学，2001.06.101～103

晴空一鹤排云上，便引诗情到碧霄——读刘禹锡《竹枝词》／高维／／滁州师专学报，2001.02.43～44

刘禹锡《竹枝词九首》与《杨柳枝词九首》比较谈／罗莹／／辽宁省交通高等专科学校学报，2001.02.34～36

“竹枝无限情”——论刘禹锡《竹枝词》的创作／刘铁峰／／娄底师专学报，2002.01.46～50

论刘禹锡《竹枝词》的起源和发展／高月／／涪陵师范学院学报，2002.04.50～53

论刘禹锡乐府诗的艺术特色／贾临清／／山西广播电视大学学报，2003.01.69～70

刘禹锡乐府诗浅论／王光磊／／钦州师范高等专科学校学报，2003.02.20～23

论刘禹锡《竹枝词》／卢燕平／／绍兴文理学院学报，2003.06.22～25

向民歌学习的典范——浅谈刘禹锡的二首《竹枝词》及其表现手法／赵云长／／黑龙江社会科学，2003.04

刘禹锡和白居易《竹枝词》创作特色之比较／宁登国／／重庆三峡学院学报，2004.02.30～31

开朗流畅，含思婉转：刘禹锡《竹枝词》（两首）赏析／谬文／／湖北财经高等专科学校学报，2004.02.49～50

刘禹锡乐府诗散论／林有斌／／福建广播电视大学学报，2005.05.17～18,23

刘禹锡《竹枝词》与巴楚民风／吴思增／／天中学刊，2005.04.77～79

刘禹锡《竹枝词》所反映的巴蜀风俗民情／王丽琴／／文教资料，2006.23.73～74

浅谈刘禹锡的民歌体诗／墙峻峰／／成都电子机械高等专科学校学报，2006.01.71～74，64

刘禹锡的新乐府观及新乐府创作／张煜／／山西大学学报（哲学社会科学版），2007.01.63～66

附："竹枝词"

竹枝词的源流／彭秀枢，赵南均／／江汉论坛，1982.12.44

《竹枝词》的渊源及其流变／倪木兴／／泉州师专学报（闽），1983.02.43～50

略论竹枝词的特点及其研究价值／丘良任／／广东社会科学，1985.03.92～97

谁是《竹枝词》的第一个作者／马原／／文学知识（杭州），1985.10.40

论湖南《竹枝词》：《湖南竹枝词选》前言／丘良任／／长沙水电师院学报（社科版），1986.01.25～29，37

云南竹枝词论略／肇予／／云南师范大学学报（哲社版），1987.02.77～82

论"竹枝词"／祝注先／／西南民族学院学报（哲社版），1988.04.77～84

竹枝系列考／赵曼初／／吉首大学学报（社科版），1990.02. 35～44

从民间"竹枝词"到文人"竹枝词"／屈小强／／民间文学论坛，1992.06.53～59

论唐代文人竹枝词／张琴／／太原师范学院学报（社会科学版），1993.01.15～18

略论竹枝词／李廷锦／／中山大学学报（社会科学版），1993.01.110～116

民歌"竹枝"溯源——竹枝词新论之一／傅如一／／山西大学学报（哲

学社会科学版），1993.04.69～73

“竹王崇拜”与《竹枝词》/ 黄崇浩 // 黄冈师专学报，1999.01.55～59

从唐代到清代文人竹枝词题材内容的发展演变 / 莫秀英 // 中山大学学报，2002.02.121～127

巴渝《竹枝歌》与文人拟作的《竹枝词》/ 陈正平 // 达县师范高等专科学校学报，2002.03.18～22

竹枝词四论 / 张学敏 // 西华师范大学学报（哲学社会科学版），2005.01.16～21

近三十年竹枝词研究述评 / 吴艳荣 // 中南民族大学学报（人文社会科学版），2006.05.165～169

《竹枝》溯源 / 周涛 // 中华文化论坛，2006.04.75～79

三峡地区“打连宵”系“竹枝”歌舞初探 / 黄权生 // 三峡大学学报（人文社会科学版），2006.06.18～22

论竹枝词为大众接受的原因 / 李健 // 晋中学院学报，2007.04.27～29

巴人竹枝词源流及其艺术特色（上）/ 田永红 // 铜仁学院学报，2007.03.22～25

巴人竹枝词源流及其艺术特色（下）/ 田永红 // 铜仁学院学报，2007.04,19～22

白居易

新乐府和新乐府运动

白香山新乐府笺证（元白诗笺证稿之一）/ 陈寅恪 // 清华大学学报（自然科学版），1948.02.1～142

试论白居易的“秦中吟”和“新乐府” / 武汉大学中文系56级古典文学研究小组 // 武汉大学学报（人文科学版），1959.10.36～46

试论白居易对永贞革新的态度及新乐府运动的历史背景 / 蹇长春 // 西北师大学报（社会科学版），1979.03.69～81

白居易《新乐府》选注 / 中文系古代文学组《白居易诗歌选》注释组 // 扬州大学学报（人文社会科学版），1979.04.117～127

中唐新乐府运动的历史经验 / 朱安群 // 江西师范大学学报（哲学社会科学版），1980.04.42～50

新乐府运动三题／周明／／南京大学学报，1981.02.10～14

《秦中吟》、《新乐府》写作先后辨／汤华泉／／安徽师范大学学报（人文社会科学版），1982.01.72～76

白居易的《新乐府》／吴熊和／／语文学习，1982.01.6

对“新乐府”的两种定义的理解／张玉顺／／临沂师专学报，1983.01.54

从古乐府到新乐府的变革：“新乐府”探索之二／张玉顺／／临沂师专学报，1983.02.82

中国古典文学讲座：第九讲新乐府运动和古文运动／李道英／／自修大学（文史哲经专业），1984.03.3～9

即事名篇，无复依傍：“新乐府”探索之三／张玉顺／／临沂师专学报（社科版），1984.02.69～71，68

“新乐府运动”种种／罗宗强／光明日报，1985.11.19.

白居易与新乐府运动（上）／卞孝萱／／文史知识（京），1985.01.8～13

白居易与新乐府运动（下）／卞孝萱／／文史知识（京），1985.02.7～13

简评白居易的新乐府／王启兴／／光明日报，1985.10.22.

白居易领导过“新乐府运动”吗？／王启兴／／江汉论坛，1985.10.39～43

政治功利与白居易新乐府／谢孟／／学习与探索，1986. 04.112～113

新乐府诗派与新乐府运动——关于白居易评价的一个问题／蹇长春／／西北师大学报（社会科学版），1986.04.30～44

白居易的新乐府不能一概否定／苏者聪／／南充师院学报（哲社版），1986.04.42～44

关于元白文学成就和“新乐府运动的争鸣”／王锡九／／语文导报（杭州大学中文系），1986.12.36～39

元白新乐府与汉乐府联系的再认识／单书安／／陕西师范大学学报（哲学社会科学版），1987.03.81～89

谈唐代新乐府的几个问题／朱继琢／／广东技术师范学院学报，1988.02.45～52

浅论唐代古文运动与新乐府运动的关系／王春庭／／江西社会科学，1989.03.102～104

白居易《新乐府》、《秦中吟》以外的讽谕诗／杨民苏／／昆明师专学报

报（哲社版），1989.02.56～64

略谈白居易的新乐府诗／高国藩／／南京大学学报（哲社·人文版），1990.01.94～97，103

白居易和新乐府运动／鲁歌／／内蒙古大学学报（人文社会科学版），1991.01.49～52

从“新乐府”辨析看所谓“新乐府运动”说／何林天／／晋阳学刊，1991.06.46～54,18

论“新乐府”创作／高玉昆／／国际关系学院学报，1992.01. 54～64

千古盛传不衰敢问魅力安在——试论新乐府的新闻性／刘建龙／／郑州大学学报（哲学社会科学版），1994.02.78～82

白居易《新乐府·太行路》新解／郭闰／／开封教育学院学报，1994.03.16～20

白居易《新乐府》是好诗——与何林天先生商榷／司马公平／／晋阳学刊，1994.04.87～90

“歌诗合为事而作”——论白居易《新乐府》的新闻性／张保健／／浙江师大学报（社会科学版），1994.05.47～50

新乐府的缘起和界定／葛晓音／／中国社会科学，1995.03. 161～173

“新乐府运动”辨／刘学忠／／衡阳师范学院学报，1995.04. 18～22

也谈“新乐府运动”／宿丰／／丹东师专学报，1996.04.50～51

“新乐府运动”名称溯源：兼论“运动”在文学史研究中的运用／刘学忠／／文史知识，1996.01.75～79

《新乐府》版本及序文考证／谢思炜／／北京师范大学学报（社会科学版），1996.03.67～74，107

白居易与“新乐府”诗体／谢思炜／／文史知识，1999.05. 18～22

“可有香山乐府新”试释／胡守为／／学术研究，2000.12. 110～113

文体选择与文体自觉——白居易《新乐府》创作之再认识／刘明华／／中山大学学报（社会科学版），2000.06.21～25

关于“首句标其目”——与李景隆先生商榷／贾文丰／／河南电大，2000.02.42

论新乐府运动争议中的几个问题／朱炯远／／文艺理论研究，2000.02.92～96

论汉乐府、新乐府的叙述发展／邓全明／／苏州教育学院学报，2001.03.15～18

元白同题乐府诗研究／周桂峰／／淮阴师范学院学报（哲学社会科学

版），2001.01.106～110

白居易新乐府诗面面观／张福庆／／外交学院学报，2002.04. 74～79

惟歌生民病，愿得天子知——白居易“新乐府”运动诗歌理论评述／景志明／／西昌师范高等专科学校学报，2002.04.8～10

从“新乐府运动”到“格律诗运动”／王雪菲／／广西师院学报（哲学社会科学版），2002.03.82～86

论新乐府的界定／尚丽新／／云南艺术学院学报，2003.01. 25～30

晚唐五言古诗对中唐新乐府运动的继承和发展／宋尔康／／河南师范大学学报（哲学社会科学版），2003.04.62～64

无令漫漫蔽白日——读陈寅恪先生《元白诗笺证稿·新乐府》／郎净／／文史杂志，2003.03.32～35

白居易新乐府对宋元诗歌的影响／王锡九／／江苏教育学院学报（社会科学版），2003.05.83～85

论元白新乐府创作与歌诗传唱的关系／吴相洲／／中国诗歌研究，2003.00.111～128,336

元白所作新乐府与郭茂倩所收新乐府之关系研究／刘雁灵／／南阳师范学院学报，2004.07.17～20

论元白新乐府创作与歌诗传唱的关系／吴相洲／／中国诗歌研究，2004. 第1辑.111～128

元白“新乐府”创作时间考辨／殷祝胜／／中国韵文学刊，2004.04.66～71

新乐府名义辨析／陈才智／／南阳师范学院学报，2004.07. 12～16

新乐府诗人对女性悲剧命运的展示与思考／王运涛／／沈阳大学学报，2005.01.92～96

新乐府辞入乐问题辨析／张煜／／西北师大学报（社会科学版），2005.03.34～36

论中唐新乐府诗的讽谕特质／王长顺／／榆林学院学报，2005.02. 43～45

《新乐府》诗中的音乐史料／沈聆／／洛阳师范学院学报，2006. 03.170～172

唐代采诗制度及其与元白新乐府创作的关系／左汉林／／山东大学学报（哲学社会科学版），2006.06.47～52

情钟于民，心系于众——对“新乐府”诗派“向民性”本质特征的思考／段军／／河北北方学院学报，2007.03.1～4，16

“古文运动”与“新乐府运动”创作的致用务实精神／田耕宇／／西南民族大学学报（人文社科版），2007.05.100～105

唐代翰林学士与新乐府辞的创作／张煜／／文艺研究，2007.04.60～69

新乐府诗人对女性不幸命运的展示／张建军／／内蒙古电大学刊，2007.04.42～43

《新乐府》

白居易《卖炭翁》简析／广东师院中文系古代文学教研组／／华南师范大学学报（社会科学版），1973.11.23

浅谈《卖炭翁》／梅鑫楠／／安徽教育，1977.10.45～46

略谈白居易的《卖炭翁》／朱德才／／齐鲁学刊，1979.01.84～85

《卖炭翁》简析／张昌余／／四川师范大学学报（社会科学版），1978.02.70～73

《卖炭翁》讲析／樊运宽／／广西师范大学学报（哲学社会科学版），1979.02.86～90

白居易的《昆明春》与《杜陵叟》／霍松林／／长安，1981.04.75

《卖炭翁》思想艺术琐谈／胡正亚／／江苏教育，1984.04.21

白居易“风雅比兴”说诗例一则——简析《新乐府·红线毯》／王英志／／名作欣赏，1984.03.75～77

读白居易的《新乐府·七德舞》——兼论李世民与“贞观之治”／孔庆福／／曲靖师范学院学报，1984.02.43～48

《井底引银瓶》主题非维护封建礼教说／王谦泰／／运城学院学报，1984.02.31～33

《井底引银瓶》主题非维护封建礼教说／王谦泰／／唐山师专学报，1984.04.36～39

骠国献乐与白居易《骠国乐》诗／秦序／／音乐研究，1989.04.50～55

白居易《骠国乐》的寓意及其他：文史笔记之一／慕容文静／／文艺学习，1990.05.28～30，40

白居易《新乐府·太行路》新解／郭闰／／开封教育学院学报，1994.03.16～20

《卖炭翁》乐府精神浅论／李树芝／／周口师范学院学报，1995.12.29～30

《卖炭翁》两条注释商榷／张剑光／／语文知识，1995.03.51～53

试解《卖炭翁》中的“正”字／高峰／／连云港师范高等专科学校学报，1995.03.39

白居易《卖炭翁》诗意解读／湘言／／曲靖师范学院学报，1996.02.39～42

白居易《卖炭翁》诗意解读／方然／／云南民族学院学报（哲学社会科学版），1997.03.91～94

上阳宫女悲剧性及社会意义——试析白居易的《上阳白发人》／张伟萍／／延安教育学院学报，1999.03.70～71

试为白居易《缚戎人》一辩——兼谈陈寅恪先生对该诗的看法／赵其钧／／宁波职业技术学院学报，2001.03.4～5

白居易《井底引银瓶》的民俗学问题／刘航，李贵／／文史知识，2001.01.62～66

心路与归路追求与悔恨——元稹、白居易同题之作《缚戎人》之比较／赵其钧／／学语文，2002.01.37～38

不同时代的女性悲歌——论《上阳白发人》和《陪衬人》的人本意识／赵雪莹／／洛阳大学学报，2005.03.30～32

讽谕诗

白居易及其讽谕诗／游国恩／／人民文学，1953.02.9～12

白居易讽谕诗的历史经验／陈昌渠／／文学评论，1980.05. 117～123

论白氏讽谕诗的成因／黄华强／／许昌学院学报，1982.01. 14～20

试论白居易的讽谕诗／何钦福／／克山师专学报，1982.01.98

白居易讽谕诗的人道理想／蹇长春／／西北师大学报（社会科学版），1983.01.60～69

白居易讽谕诗论浅说／侯光存／／安徽教育学院学报（社科版），1986.01.64～69

白居易讽谕诗的产生与风格／张田河／／北学刊，1986.02.87～90

白居易讽谕诗价值新探／杨传连／／安徽教育学院学报，1988.02.51～54

历史链条上关键的一环——为白居易新乐府诗论一辩／郭自强／／西北师大学报（社会科学版），1989.04.9～14

白居易的生活道路及其讽谕诗创作／郭鸿珠／／承德民族师专学报，1989.04.108～109

讽谕诗和新乐府的关系和区别／王运熙／／复旦学报（社会科学版），1991.06.77～81

白居易讽谕诗艺术特色探微／郭忆萱／／唐山师专唐山教育学院学报（社科版），1991.01.28～31

试论白居易讽谕诗创作及其历史经验／陈文莘／／鄂州大学学报，1996.03.43～46

理性的挣扎：白居易讽谕诗说复议／黄果泉／／河南师范大学学报（哲学社会科学版），1996.06.71～73

试论白居易讽谕诗／仃云／／湘潭师范学院学报（社会科学版），1997.04.42～44

讽谕诗与新乐府／程保荣／／芜湖职业技术学院学报，1997.02.68～70

人道主义的激情与沉思——白居易讽谕诗与《策林》的对读／郑敏／／中州学刊，1997.06.109～111

试论白居易讽谕诗的忧国爱民情感／韩玉堂／／青岛大学师范学院学报，1997.03.18～20

白居易的诗歌理论和讽谕诗／张文霞／／高等函授学报（哲学社会科学版），1997.06.41～43

应当公正对待白居易的讽谕诗理论和讽谕诗创作／荆立民／／东岳论丛，1997.04.82～87

论白居易的讽谕诗／程正江／／渭南师范学院学报，1998.03．32～34

简论白居易讽谕诗论与创作／邓民兴／／陕西经贸学院学报，1999.03.78～81

白居易讽谕诗的创作主旨／唐晓敏／／北京第二外国语学院学报，2000.02.98～102

赎罪、拯救与逍遥——论白居易讽谕诗创作的心理动因／蔡燕／／云南财贸学院学报（社会科学版），2003.05.164～166

惟歌生民病，愿得天子知——论白居易讽谕诗的创作思想／汪雪梅／／巢湖学院学报，2003.01.78～80

白居易讽谕诗浅析／王金英／／天津成人高等学校联合学报，2004.06.96～98

诗乐合一观与白居易的讽谕诗创作／陈允锋／／宁夏大学学报（人文社会科学版），2004.04.55～59,69

白居易讽谕诗的诗体与言说方式／谢思炜／／陕西师范大学学报（哲学社会科学版），2004.03.43～47

白居易讽谕诗内容与形式之统一／饶霄云／／池州师专学报，

2005.06.40～41

再现艺术的生命力——兼谈白居易讽谕诗论的创新／于慧／／时代文学（双月版），2006.04.43～44

白居易讽谕诗的语言分析／谢思炜／／文学遗产，2006.01. 66～72

浅谈白居易“讽谕诗”的人民性及其艺术性／季秀云／／职业技术，2007.14.53

《秦中吟》

读“秦中吟”中的“伤宅”“立碑”二诗／游国恩／／人民文学，1953.02.13～15

“对比”的平衡——《秦中吟》对比手法申论／刘地生／／江苏大学学报（高教研究版），1984.02.6～10

《忆江南》

红与蓝——谈白居易《忆江南》的感情色彩／曲玉红／／胜利油田师范专科学校学报，2005.02.7～8

此情可待成追忆——白居易的《忆江南》与勃朗宁的《海外乡思》之比较／田庆轩／／天津大学学报（社会科学版），2006.06.443～445

其他

读白居易《和〈思归乐〉》／傅正谷／／光明日报，1984.05.15，3

解读白词《长相思·汴水流》／冯俊伶／／太原大学学报，2002.04.29～31

白居易《杨柳枝词》其四主旨辨正／钟振振／／江海学刊，2007.04.216

附：李绅与“新乐府运动”关系的考察／赵志强／／华北电力大学学报（社会科学版），2005.01.109～113

张　祜

状溢目前，情在词外——张祜《何满子》小析／王琨／／运城学院学报，1985.03.73～74

论张祜的宫词乐府和山水寺庙诗／俞香顺／／西安电子科技大学学报（社科版），2002.03.91～94,111

张祜“近代曲辞”创作的两个特点及其文学史意义／曾智安／／燕赵

学术（2007 年“春之卷”）

李 贺

李贺学习楚辞和古乐府的艺术成就／曹毓英／／华中师范大学学报（人文社会科学版），1978.02.46～54

从《十二月乐词》看李贺诗歌的艺术特色／崔志斌／／河北大学学报（哲学社会科学版），1979.01.111～114

民歌影响出清新（谈谈李贺的《大堤曲》）／王向东／／词刊，1982.03.26

李贺愁吟诗和游仙诗新意探微／林维民／／温州师范学院学报，1982.02.30～37

虚幻的意境凄冷的情怀——李贺《巫山高》臆解／常振励／／兰州教育学院学报，1987.01.78～79,49

高绝寻常，笔墨畦径：李贺《黄头郎》诗赏析／齐天举／／文史知识，1989.01.38～40

李贺诗《李夫人》新解／张永芳／／哈尔滨商业大学学报（社会科学版），1990.01.57～60

李贺歌诗与屈原楚辞之比较／房日晰／／中州学刊，1991.06.96～100

李贺《大堤曲》考释／焦茂林／／河北大学学报（哲学社会科学版），1993. 增刊 .155

李贺《将进酒》辨析／李汝伦／／广州日报，1997.09.5，32

以爱情之歌写生命之悲——李贺《苏小小墓》赏析／陶庆梅／／古典文学知识，1998.01.25～28

空灵缥缈，瑰丽奇幻：李贺《巫山高》赏析／李汉雄／／语文天地，1999.15.10～11

一枝独呈异彩的奇葩——李贺诗《巫山高》赏读／李汉雄／／阅读与写作，1999.07.3

李贺歌诗的接受史研究——中唐至五代／高洪奎／／菏泽师范专科学校学报，1999.01.7～13

论李贺乐府诗的复与变／李德辉／／湖南科技大学学报（社会科学版），2004.04.86～90

论李贺的古体诗创作及其声韵特色／张英／／长春工程学院学报（社会科学版），2006.01.64～66

《雁门太守行》

统一战争的颂歌——李贺《雁门太守行》分析／施平／／北京师范大学学报（社会科学版），1975.03.79～81,75

《雁门太守行》分析／刘宗德／／齐鲁学刊，1978.02.72～73

李贺《雁门太守行》二题／王志民／／语言文学，1981.01.9

《雁门太守行》一诗到底应该作何解释？——浅谈对此诗注释的一点看法／靳青万／／许昌学院学报，1982.01.21～26,13

是神肖，不是形似——从《雁门太守行》谈李贺的“祖骚”／秋石／／扬州大学学报（人文社会科学版），1986.03.100～102

甲光向日金鳞开——说李贺的《雁门太守行》／霍松林／／唐都学刊，1985.01.26～31

《雁门太守行》——李贺的献诗之作：兼谈《高轩过》的写作年代／樊绥平，黄杨／／南通学刊，1991.01.42～44

从接受美学看《雁门太守行》的释义／张晓宏／／哈尔滨商业大学学报（社会科学版），1991.02.85～87

李贺《雁门太守行》别解／范钦良／／文教资料，1994.04. 105～108

李贺《雁门太守行》发覆／熊飞／／殷都学刊，1994.02. 56～57,6

李贺《雁门太守行》是纪实作品／熊飞／／咸宁学院学报，1996.04.19～21

《雁门太守行》：李贺“垂翅”的献诗之作——兼谈《高轩过》的写作时间与写作地点／黄杨／／南通职业大学学报，2003.02.27～31

温庭筠

温庭筠《夜宴谣》辨正／万文武／／江汉大学学报（人文科学版），1983.01.110～113

温庭筠乐府诗中的女性形象／张晶／／辽宁师范大学学报（社会科学版），1985.04.63～65

清词丽句叹兴亡：读温庭筠《春江花月夜》／林心治／／语文学习与研究（辽锦州），1986.04.20～22

审美价值与社会价值的交融：温庭筠乐府诗简论／张晶／／文学评论，1987.05.124～132，123

绘阴柔之色，写阳刚之美——论温庭筠乐府诗歌的艺术特色／王希斌／／学习与探索，1989.4.125～129

论温庭筠乐府诗的思想内容／王希斌／／北方论丛（哈尔滨师大学报），1989.03.72～76，6

试论温庭筠的乐府歌诗与诗词体式过渡／沈文凡／／长春大学学报，2006.03.43～46

论温庭筠的新乐府／张煜／／乐府学（第1辑），2006.257～270

论温庭筠的咏史乐府——兼论中晚唐诗人革新乐府诗的努力／汪艳菊／／唐都学刊，2007.01.20～25

论温庭筠乐府诗的娱乐性——以其取材历史的乐府诗为例／汪艳菊／／广西师范学院学报（哲学社会科学版），2007.03.84～89

贯　休

贯休乐府诗探微／刘京臣／／潍坊教育学院学报，2005.04.55～57,64

从贯休的《行路难》看佛儒之融合／王峰／／文教资料，2006.09.69～70

独立作品及相关研究

《别乐识五音轮二十八调图》笺订——唐段安节《乐府杂录》笺订的一部分／罗蔗园／／音乐研究，1959.04.71～86

从隋唐大曲试探当时歌舞戏的形成／陈中凡／／南京大学学报，1964.01.69～87

穆护歌考——兼论火祆教、摩尼教入华之早期史料及其对文学、音乐、绘画之影响／饶宗颐／／《大公报在港复刊卅年纪念文集》下卷，香港，1978

任半塘教授最近的科学研究工作——校勘《行路难》、《敦煌歌词集》等／［日］波多野太郎／／扬州大学学报（人文社会科学版），1982.03–04.146～150,189

陈子昂集《杨柳枝》证伪／蒋寅／／学术研究，1982.06.13

论隋唐间两歌舞剧——之一：《文康乐》／董每戡／／戏剧艺术，1983.02.110～115

绝妙佳词《采莲曲》／黄征／／词刊，1983.03.36

深入浅出，回味无穷：浅析唐诗《贫妇词》的艺术特色／李顺国

青海师范学院学报（哲社版），1983.03.53～54

《杨柳枝》非陈子昂所作考／韩理洲 // 西南师范大学学报（人文社会科学版），1984.01.55～57

唐大曲问题（外四题）／金建民 // 中央音乐学院学报，1986.04

漫话崔颢的《长干曲》／赵其钧 // 文史知识，1986.02.32～34

"踏歌"臆解／杨海中 // 中州学刊，1986.05.81～83

"歌行诗"的形成过程：以初唐为透视点／郝朴宁 // 云南师范大学学报（哲社版），1987.03.34～40

论李益的"从军诗"／张立德 // 宁夏教育学院学报（社科版），1988.01.43～51

唐代诗人和音乐——唐诗繁荣和唐代艺术的关系初探之一／王启兴 // 武汉大学学报（社科版），1988.05.45～52，65

唐大曲及其基本结构类型／王小盾 // 中国音乐学，1988.02.26～36

从音乐角度探讨唐诗繁荣的原因／王建辉 // 社会科学，1989.04.75～80，68

李益边塞诗格调新论／祝德纯 // 长沙水电师院学报（社科版），1990.02.49～53

长江儿女之歌：崔颢《长干行》欣赏／李家骧 // 文史知识，1990.12.46～48

读戎昱的《苦哉行五首》／张世林 // 文史知识，1990.07.24～27

从日本人的汉（唐）诗吟唱论唐诗与音乐的关系／东明 // 交响—西安音乐学院学报，1991.01.70～74

唐代教坊与诗歌／章继光 // 中国韵文学刊，1993.07.34～38

论南北朝唐宋时期文人乐府诗《关山月》／董连祥 // 昭乌达蒙族师专学报，1995.04.19～23,52

论"踏歌"：唐诗民俗文化探源之二／李晖 // 合肥教院学报（哲学社会科学版），1996.01.51～58

论中唐文人词源于声诗／孙维城 // 安庆师范学院学报（社会科学版），1996.01.81～85

关于《教坊记》中几个曲名的考辨／周延良 // 晋阳学刊，1996.03.76～80

韦应物乐府歌行论略／房日晰 // 西北大学学报（哲学社会科学版），1996.03.49～51

委曲迂回意绵邈缱绻情——沈佺期《独不见》赏析／王茂恒 // 陕西教

育，1997.11.41

论乐府古题《燕歌行》的发展演变／江艳华／／云南师范大学学报（哲学社会科学版），1997.04.13～19

唐时大曲、法曲两分明／吕洪静／／天津音乐学院学报，2000.04.

人来人去唱歌行：唐诗在唐代借助音乐、舞蹈传播／唐宋／／包头职大学报（社会科学版），2001.03.12～14

唐代边塞乐舞诗综论／李维、赵凤杰／／佳木斯大学社会科学学报，2001.03.

长孙皇后《春游曲》系伪作：兼论七律的形成史／郭绍林／／洛阳师范学院学报，2001.03.51～53

论孟郊乐府诗的成就／朱炯远／／上海师范大学学报（哲学社会科学版），2001.01.101～106

犹有凌云志慷慨歌少年——令狐楚绝句《少年行》的军旅情怀／王传飞／／政工学刊，2002.05.64

李商隐与乐府诗／梁桂芳／／昌吉学院学报，2002.01.9～11

天下遍奏《西凉》乐、四郡俱作词牌名——兼论唐代文人词的发端及其演变轨迹／杨国学／／河西学院学报，2002.01.33～37

《长门怨》与中晚唐幕府文士的政治道德观／方艳／／安庆师范学院学报（社科版），2002.06.74～76

《胡无人行》作者考辨／孙福轩／／烟台师范学院学报（哲学社会科学版），2003.01.33～36

从敦煌唐卷看刘商《胡笳十八拍》的写作年代／王勋成／／敦煌研究，2003.04

武当《步虚词》作者考辨／喻斌／郧阳师范高等专科学校学报，2003.04.10～14

社会空间的文化意象——以乐府诗《长安道》为例／左鹏／／中国历史地理论丛，2003.04.45～51

《黄鹤楼》、《凤凰台》和《龙池篇》：中国诗坛上的一段历史公案／宋德生／云梦学刊，2003.03.73～74

论唐代的《行路难》／周乾隆／／西安石油大学学报（社会科学版），2004.04.74～77

吴兢《乐府古题要解》略考／成明明，孙尚勇／／文献，2004.04.112～121

唐乐府文献叙录／周期政／／湖南学院学报，2004.01.42～45

唐代文人谣刍议／吕肖奂／／四川大学学报（哲学社会科学版），2004.01.65～71

横吹曲辞《关山月》创作范式考论／阎福玲／／河北师范大学学报（哲学社会科学版），2005.02.45～52

《折杨柳》作者小考／佐宏／／宜宾学院学报，2005.04.53～54

读《史稿》评《乐府杂录》之"胡部"——暨论唐康昆仑翻入琵琶是何曲／丛铁军／／中国音乐学，2005.04.58～60

吴兢《乐府古题要解》的体例及影响／孙尚勇／／中华文史论丛，2006.03.127～178大曲

《凉州》小考／杨青／／湖北教育学院学报，2006.05.29～31

《行路难》演唱方式流变及其对后世文人创作的影响／向回／／乐府学（第1辑），2006.241～256

论教坊在中晚唐的发展和衰落／左汉林／／乐府学（第1辑），2006.154～169

论近代曲辞与杂曲歌辞之异同／袁绣柏／乐府学（第1辑），2006.101～107

唐代鼓吹乐大横吹部用乐考／王立增／／乐府学（第1辑），2006.24～34

论《伊州》／雷乔英／／乐府学（第1辑），2006.271～313

论乐府古题的传统／颜庆余／／乐府学（第2辑），2007. 217～235

中晚唐人对吴越神弦歌的接受与楚骚精神的复苏／曾智安／／乐府学（第2辑），2007.169～186

唐代梨园的乐官、乐工和组织／左汉林／／乐府学（第2辑），2007.142～156

论唐乐府《白雪》歌的复与变／周仕慧／／乐府学（第2辑），2007.47～68

乐府横吹曲辞《出塞》《入塞》创作范式考论／阎福玲／／河北学刊，2007.02.147～151

论唐法曲的历史演变／袁绣柏／／理论界，2007.08.202～204

三、会议论文

论李白乐府的特质／郁贤皓，李白学刊（第一辑）——纪念李白逝世1225周年，1987年。

论唐代无新乐府运动／周明，中国唐代文学学会第四届学术讨论会，1989 年。

《李白“蜀道难”补议》／乔象钟，南京大学 1990 年唐代文学国际学术讨论会论文。

《李白“横江词”》与横江疏笺／李子龙，南京大学 1990 年唐代文学国际学术讨论会论文。

《关于李白“静夜思”》／森濑寿三，南京大学 1990 年唐代文学国际学术讨论会论文。

从五言乐府诗看李白革新诗歌的实绩／张明非，中国首届李白研究国际学术讨论会，1991 年。

音乐与讽刺——新乐府考（其一）／黄耀堃，中国唐代文学学会成立十周年国际学术讨论会暨第六届年会，1992 年。

李白《蜀道难》写作年代考辨／罗联添／／第二届国际唐代学术会议论文集（上），（台北）文津出版社，1993.35～46。

唐代法律与白居易《新乐府》、《秦中吟》／何丹尼，唐代文学研究（第四辑），1993 年。

论李白乐府的复与变／葛晓音，中国唐代文学学会第七届年会暨唐代文学国际学术讨论会，1994 年。

李白乐府与歌吟异同论／郁贤皓，中国李白研究，1994 年集。

李白《将进酒》是乐府诗还是歌行诗？——从形式和表现功能的视点考察／松浦友久、夏文宝，中国李白研究，1997 年集。

“张王乐府”与宋诗／王锡九，中国唐代文学学会第九届年会暨国际学术讨论会，1998 年。

《胡无人》本事说／李曼农，中国李白研究，2000 年集。

文体选择与文体自觉——白居易新乐府创作之再认识／刘明华，中国唐代文学学会第十届年会暨国际学术研讨会，2000 年。

刘禹锡对乐府古题的体认与运用／金银雅，中国唐代文学学会第十届年会暨国际学术研讨会，2000 年。

李白新题乐府诗渊源及其特色／赵立新，中国李白研究，2000 年集。

武则天郊庙类诗歌评析／路荣，中华传统文化与新世纪国际学术研讨会，2001 年。

论李白乐府诗的夸饰技巧／韦金满，纪念李白诞生 1300 周年国际学术研讨会，2001 年。

略谈唐代旧题乐府的入乐问题／吴相洲，第一届与第二届“中国诗歌

与音乐关系”学术研讨会，2002年。

李白歌行特征论——兼论“歌行体”的定义与特点／马承五，中国唐代文学学会第十一届年会暨国际学术讨论会，2002年。

论王建乐府／张耕，中国唐代文学学会第十一届年会暨国际学术讨论会，2002年。

论李白乐府诗歌的娱情性／卢燕平，中国唐代文学学会第十二届年会暨国际学术研讨会，2004年。

唐人的歌行概念与李白的七言歌行范围／汤华泉，中国李白研究会第十一次学术研讨会，2005年。

李白的歌行／薛天纬，中国李白研究会第十一次学术研讨会，2005年。

简论李白乐府旧题诗／阎琦，中国李白研究会第十一次学术研讨会，2005年。

从李白翰林供奉的身份看其新乐府诗创作／吴相洲、张煜，中国李白研究会第十一次学术研讨会，2005年。

试论白居易《新乐府》“化下”的创作理念—兼论《新乐府》三七杂言之体式特征问题／梁海燕，乐府与歌诗国际学术研讨会，2007年。

论唐代的“乐府诗体”／王立增，乐府与歌诗国际学术研讨会，2007年。

李白乐府诗综论／吴相洲，乐府与歌诗国际学术研讨会，2007年。

郭茂倩“新乐府辞”含义及收录标准探源／张煜，乐府与歌诗国际学术研讨会，2007年。

《石州》曲的流传及其文学影响／雷乔英，乐府与歌诗国际学术研讨会，2007年。

第二部分　硕博士论文目录

一、博士论文

元白诗派成立之研究／陈才智著，陈铁民指导，中国社会科学院，2000。

唐代乐府诗综论／李锦旺著，萧瑞峰指导，浙江大学，2001，[2005\I207.22\3 博士论文文库]。

初盛唐诗体研究／白朝晖著，莫砺锋指导，南京大学，2002。

《乐府诗集》成书研究／喻意志著，王小盾指导，上海师范大学，

2002，[2003\I207.22\43 博士论文文库]。

《乐府诗集》的刊刻和流传／尚丽新著，王小盾指导，上海师范大学，2002，[2003\I207.22\42 博士论文文库]。

乐府史研究／孙尚勇著，王小盾指导，扬州大学，2002，[2005\I207.22\44 博士论文文库]。

唐代乐舞歌辞研究／周期政著，刘崇德指导，河北大学，2004。

唐代乐府诗研究／王立增著，王小盾指导，扬州大学，2004，[2005\I207.22\1 博士论文文库]。

唐代宫廷音乐文艺研究／柏红秀著，李昌集指导，扬州大学，2004。

晚唐乐府诗研究／刘亮著，潘百齐指导，南京师范大学，2005，[2006\I207.22\50 博士论文文库]。

近代曲辞研究／袁绣柏著，吴相洲指导，首都师范大学，2005，[2007\I207.22\24 博士论文文库]。

新乐府辞研究／张煜著，吴相洲指导，首都师范大学，2005，[2006\I207.22\25 博士论文文库]。

唐代乐府制度研究／左汉林著，吴相洲指导，首都师范大学，2005，[2007\I207.22\29 博士论文文库]。

元白诗派元前接受史研究／李丹著，尚永亮指导，武汉大学，2005。

《乐府诗集》"鼓吹曲辞"、"横吹曲辞"研究／韩宁著，吴相洲指导，首都师范大学，2006，[2007\I207.22\37 博士论文文库]。

清商曲辞研究／曾智安著，吴相洲指导，首都师范大学，2006，[2007\I207.22\25 博士论文文库]。

汉唐音乐典籍叙录／喻意志著，陈振濂指导，浙江大学，2006（博士后论文）。

初唐乐府诗研究／张开著，吴相洲指导，首都师范大学，2007。

二、硕士论文

论唐代的乐府诗／商伟著，袁行霈指导，北京大学，1984。

边塞诗与乐府／徐建华著，冯钟芸指导，北京大学，1986。

李绅诗歌研究／赵志强著，葛晓音指导，北京大学，1994。

李白乐府研究／刘曙初著，陶新民指导，安徽大学，1999。

温庭筠歌诗研究／张煜著，吴相洲指导，首都师范大学，2002。

《唐声诗》研究／冯淑华著，吴相洲指导，首都师范大学，2003。

中晚唐文人音乐文学研究／张斌著，罗时进指导，苏州大学，2003。

论中唐新乐府与古文运动的文化取向／涂珍兰著，陈敦源指导，湖北大学，2003。

论李贺乐府与歌行／金波著，薛天纬指导，新疆师范大学，2004。

李白古乐府创作四题／梁旭艳著，张迎胜指导，宁夏大学，2004。

舞曲歌辞研究／梁海燕著，吴相洲指导，首都师范大学，2005，[\dd21702博士论文文库]。

《乐府诗集·琴曲歌辞》研究／周仕慧著，吴相洲指导，首都师范大学，2005，[\dd21706博士论文文库]。

杂曲歌辞与杂歌谣辞研究／向回著，吴相洲指导，首都师范大学，2005，[\dd21812博士论文文库]。

李白古题乐府曲辞研究／ 吉文斌著，黄珅指导，华东师范大学，2005，[\dd41418博士论文文库]。

唐大曲之流变／王旭著，赵会生指导，东北师范大学，2005。

试论元结与新乐府运动／何林军著，蒋长栋指导，湘潭大学，2005。

《乐府诗集·琴曲歌辞》研究／亓娟莉著，李浩指导，西北大学，2005。

中晚唐乐府题边塞诗研究／卓若望著，殷祝胜指导，广西师范大学，2005。

刘禹锡乐府诗研究／王琳著，吴相洲指导，首都师范大学，2006。

李贺乐府诗研究／李淼，吴相洲指导，首都师范大学，2006。

李白《上云乐》中基督教成分试探／何谊萍著，孙景尧指导，上海师范大学，2006。

《白纻》舞、歌、辞考论／方孝玲著，吴怀东指导，安徽大学，2006。

唐代乐府诗论／陈瑞娟著，高建新指导，内蒙古大学，2006。

论唐代法曲的起源与流变／朱玉葵著，田可文指导，武汉音乐学院，2006。

论唐代“边地大曲”／杨青著，李方元指导，华中师范大学，2006。

论刘禹锡的乐府诗／孙明慧著，禹克坤指导，中央民族大学，2006。

李杜乐府诗比较研究／张建军著，康震指导，北京师范大学，2006。

论《伊州》／雷乔英著，吴相洲指导，首都师范大学，2007。

元稹歌诗研究／梁宇著，吴相洲指导，首都师范大学，2007。

唐代音乐机构研究／马欢著，陈四海指导，陕西师范大学，2007。

《乐府杂录》研究／张磐著，孙晓辉指导，武汉音乐学院，2007。

中唐妇女题材的乐府诗研究／徐维著，李芳民指导，西北大学，2007。

论中唐乐府题边塞诗／赵岩著，禹克坤指导，中央民族大学，2007。

第三部分　著作目录

乐府本事／平步青著，（上海）大东书局，1924。

乐府文学史／罗根泽著，（北平）文化学社，1931。

乐府通论／王易著，（上海）神州国光社，1933。

张王乐府／徐澄守选注，（上海）古典文学出版社，1957。

乐府诗研究论文集／作家出版社编辑部编，（北京）作家出版社，1957。

乐府诗校笺／潘重规著，（台北）学海出版社，1974。

唐声诗／任半塘著，（上海）上海古籍出版社，1982。

乐府散论／王汝弼著，（西安）陕西人民出版社，1984。

中唐乐府诗研究／张修容著，（台北）文津出版社，1985。

乐府诗史／杨生枝著，（西宁）青海人民出版社，1985。

元白新乐府研究／廖美云著，（台北）学生书局，1989。

中国音乐文学史／朱谦之著，（北京）北京大学出版社，1989。

隋唐五代燕乐杂言歌辞集／任半塘、王昆吾编著，（成都）巴蜀书社，1990。

隋唐五代燕乐杂言歌辞研究／王昆吾著，（北京）中华书局，1996。

唐乐府诗译析／胡汉生编著，（北京）北京大学出版社，1997。

新乐府诗派研究／钟优民著，（沈阳）辽宁大学出版社，1997。

唐代歌诗与诗歌／吴相洲著，（北京）北京大学出版社，2000。

《元白诗笺证稿》之“新乐诗”“古题乐府”／陈寅恪，（北京）三联书店，2001。

唐代通俗诗研究／朱炯远著，（成都）巴蜀书社，2001。

唐诗创作与歌诗传唱关系研究／吴相洲著，（北京）北京大学出版社，2004。

乐府诗的历史：妙读乐府诗100首／吴德新著，（重庆）重庆出版社，2006。

乐府文学文献研究／孙尚勇著，（北京）人民文学出版社，2007。

作者简介：梁海燕，女，1980年10月生，河北邯郸人，文学博士，主要研究魏晋南北朝隋唐五代文学，现为中国人民大学国学院讲师。

MAIN CONTENTS